

Федеральное государственное автономное
образовательное учреждение
высшего образования
«СИБИРСКИЙ ФЕДЕРАЛЬНЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»
Гуманитарный институт
Кафедра культурологии

УТВЕРЖДАЮ
Заведующий кафедрой
_____ Н.П. Копцева
«___» _____ 2017 г.

МАГИСТЕРСКАЯ ДИССЕРТАЦИЯ
50.04.03 История искусств
МУЗЫКАЛЬНОЕ МЫШЛЕНИЕ КОМПОЗИТОРА
(на материале исследования З.Ф. Пейнирциогла)

Руководитель	_____	доцент кафедры культурологии Ю.С. Замараева
Выпускник	_____	С.В. Метляева

Красноярск 2017

Продолжение титульного листа ВКР по теме «Музыкальное мышление композитора (на материале анализа творчества З.Ф. Пейнирциогла)

Нормоконтролер

Е.А. Сертакова

РЕФЕРАТ

Магистерская работа по теме «Музыкальное мышление композитора (на материале творчества З.Ф. Пейнирциогла)» содержит 106 страниц текстового документа, 2 приложения, 80 использованных источников.

Цель данного исследования – определение музыкального мышления композитора и прикладное исследование детского восприятия музыкальных фрагментов.

Задачи, решаемые в процессе работы:

1. Проследить концепцию музыкального мышления композитора в истории музыкального искусства и философии культуры.
2. Проанализировать музыкальное мышление композитора в процессе передачи культурных ценностей.
3. Изучить методику исследования музыкального мышления композитора (на материале перевода статьи З.Ф. Пейнирциогла).
4. Рассмотреть характеристику особенностей музыкального мышления ребенка в психологии и педагогике.
5. Провести диагностику музыкального восприятия культурных ценностей произведения музыкального искусства у детей школьного возраста города Красноярска (по методике З.Ф. Пейнирциогла).

В результате проведенного исследования проанализированы музыкальные композиции, используемые в эксперименте с точки зрения современной теории искусства.

Содержание

ГЛАВА I. Концептуальное исследование музыкального мышления композитора

Введение	6
1.1. Концепции музыкального мышления композитора в истории музыкального искусства и философии культуры	12
1.2. Анализ музыкального мышления композитора как процесса передачи культурных ценностей	30
1.3. Методика исследования музыкального мышления композитора (на материале перевода статьи З. Ф. Пейнирциогла)	46

ГЛАВА II. Прикладное исследование отношения исполнителя и слушателя как процесса передачи и освоения культурных ценностей (на материале анализа музыкального мышления детей школьного возраста)

2.1 Характеристика особенностей музыкального мышления ребенка в области психологии и педагогики	58
2.2. Анализ стилевых особенностей музыкальных произведений в современной теории искусства	71
2.2.1. Анализ музыкального языка Сергея Васильевича Рахманинова и вокального произведения «Здесь хорошо»	72
2.2.2. Анализ музыкального языка Людвиг Ван Бетховена и хорового финала 9 симфонии «Ода к радости»	75
2.2.3. Анализ музыкального языка Александра Порфирьевича Бородина и III части струнного квартета D-dur «Ноктюрн»	77
2.2.4. Анализ музыкального языка Франца Шуберта и баллады «Лесной царь»	78

2.3 Диагностика музыкального восприятия культурных ценностей произведения музыкального искусства у детей школьного возраста города Красноярска (по методике З.Ф. Пейнирциогла)	80
Заключение	97
Список литературы	100
Приложение А	107
Приложение Б	108

Введение

Актуальность диссертационного исследования обоснована необходимостью выявления многомерных взаимосвязей и возможностей отношения композитора, исполнителя и слушателя. Зачастую, теоретический анализ музыкальных произведений сосредоточен либо на выявлении уникальных характеристик авторского (композиторского) стиля, либо на определении уровня исполнительства данного произведения для слушателя. В данном исследовании термины «композитор», «исполнитель» и «слушатель» понимаются как три соучастника процесса творения музыкального образа произведения в его временных и вневременных характеристиках. Следовательно, понятие «музыкальное мышление» имеет трехаспектное содержание, которому в истории и теории музыкального искусства не оказано должного внимания. Современная теория искусства позволяет целостно понять, как процесс создания музыкального произведения, так и процесс освоения его культурных ценностей в процессе взаимоотношений между исполнителем и слушателем. В связи с этим требуется теоретическим и методологическим путем раскрыть понятие «музыкальное мышление» и провести прикладное исследование влияния музыкального образа произведения на эмоциональную сферу слушателя.

Гипотеза исследования составляет предположение, что композитор, исполнитель и слушатель есть участники трехстороннего взаимодействия в создании и освоении культурных ценностей музыкального произведения искусства. Методологические возможности исследования этого процесса заключаются в ключевых положениях современной теории искусства и междисциплинарных методах философии культуры, теории музыки и психологии.

Степень научной разработки темы исследования показана через освещение некоторых векторов в этой научной проблеме. Прежде всего оно

связано с коммуникационными исследованиями, а уже потом с культурологическим анализом.

Изучение взаимоотношений композитора, исполнителя и слушателя является своеобразным видом научной деятельности, которая объединяет в себе системы и методы психологии, философии, социологии и других наук. Сегодня исследования в области музыкального искусства, пожалуй, самая динамичная отрасль. К исследованию эмоции в музыке обращались В.И. Петрушин [48], Джордж Брунер [10], В.В. Медушевский [38], А.А. Бочкарев [7], Д.К. Кирнарская [30], М.С. Каган [24] и др.

Другим базисным исследованием этой темы стала теория музыкального мышления Б.В. Асафьева [5], М.Г. Арановского [4], Ю.Н. Холопова [67], Б.Л. Яворского [76].

Вопросы музыкального исполнительства и распространения музыки также рассматриваются и анализируются в научных статьях Г.Н. Когана [27], Л.А. Баренбойма [6], Ю.В. Капустина [26] и др.

Особенно значимыми достижениями в области музыкального мышления можно считать труды зарубежных ученых. Так, Е. Павлов (Болгария) [46] и К. Ниман (Германия) [42] создали определенную методику изучения восприятия публики, рассматривали ее отношение к традиционным и новым средствам распространения музыки.

В современном мире музыкальные исследования выступают неразрывной частью многих других, например, религиозных, гендерных, социально-психологических. Вместе с тем продолжают исследования и в области теории музыки, в том числе такими учеными, как В.А. Вахромеев [41, 56 – 58], И.В. Способин [60], В. А. Уткин [64], В.В. Хвостенко [69].

В качестве самостоятельной научной дисциплины музыкальная теория получает свое развитие в начале 1960-х годов в трудах А.Н. Сохора. В многочисленных статьях, а особенно в книге «Социология и музыкальная культура» [59], он дает определение популярной тогда марксистской теории социологии музыки, описывает ее методы, задачи и структуру. В. С.

Цуккерман в своем труде «Музыка и слушатель» [71] пытается дать определение музыкальной культуры общества, а также проанализировать потребность населения в музыке.

Музыку необходимо рассматривать и с ее психоэмоциональной стороны. Обзор такой литературы показывает, что исследователи рассматривают материал литературы, театра гораздо реже и фрагментарно – музыки. Интерес в области психоанализа был направлен на изобразительные возможности искусства, прежде всего литературы (как поэзии, так и прозы) театра и в меньшей мере живописи. Причину этого достаточно легко объяснить, так как именно изобразительные знаки данных видов искусства дают возможность рассмотреть характер и природу скрытых душевных переживаний, которые, согласно психоаналитической (в первую очередь – фрейдистской) концепции, «вытесняются» в творческом процессе. Музыка дает возможность, хотя и в меньшей мере, интерпретировать какие-либо события и действия, но достаточно заметно может раскрыть связь творчества с подсознанием.

Первым, кто применил психоанализ в музыке, был австрийский критик Маркс Граф. В своей книге «Внутренняя мастерская музыканта» он ставил задачу показа того, как в глубине подсознания рождаются композиторские замыслы, которые затем перетекают в творческий процесс.

Чилийский пианист Клаудио Аррау рассматривает психоанализ как метод познания подсознательных и бессознательных компонентов психики музыканта.

Проблема исследования музыкального мышления композитора, исполнителя и слушателя состоит в отсутствии необходимой методики анализа в данной сфере. Методология исследования должна выстраиваться на междисциплинарном подходе – синтезе методов различных областей науки: музыкознания, психологии, философии культуры.

Объектом диссертационного исследования является понятие «музыкальное мышление» композитора, исполнителя и слушателя.

Предметом исследования выступает концептуальный анализ триады определений (музыкальное мышление композитора, исполнителя и слушателя) и апробирование авторского метода З.Ф. Пейнирциогла [47] в прикладном эксперименте.

Целью исследования служит теоретическое определение музыкального мышления композитора и прикладное исследование детского восприятия музыкальных фрагментов.

Для достижения поставленной цели диссертант ставит перед собой следующие **задачи исследования**:

1. Проследить концепцию музыкального мышления композитора в истории музыкального искусства и философии культуры.
2. Проанализировать музыкальное мышление композитора в процессе передачи культурных ценностей.
3. Изучить методику исследования музыкального мышления композитора (на материале перевода статьи З.Ф. Пейнирциогла).
4. Рассмотреть характеристику особенностей музыкального мышления ребенка в психологии и педагогике.
5. Провести диагностику музыкального восприятия культурных ценностей произведения музыкального искусства у детей школьного возраста города Красноярска (по методике З.Ф. Пейнирциогла).

Теоретическая ценность исследования заключается в том, что в научно-культурологический оборот введены идеи и наработки в области понимания термина «Музыкальное мышление», связанные с изучением российской и зарубежной специфики механизмов коммуникации композитора, исполнителя и слушателя.

Теоретическим и методологическим основанием являются методологические возможности, значимые концепции и идеи, дающие понятие как о классических, так и о современных культурных исследованиях в области музыки.

Огромное значение в анализе музыкального мышления имеют российские теоретические исследования Ю.Н. Холопова [67], М. Высоцкой [13], И. Кузнецова [29].

В своей работе диссертант берет за основу диссертационное исследование В. П. Лозинской «Музыкальное искусство как средство создания и трансляции культурных ценностей» [35], где подчеркивается значимость музыкального искусства как для общества, так и для отдельного индивида. В основном рассматривается классическая музыка, которая в процессе написания ее композитором, а затем восприятия слушателем создает реальное бытие культурных ценностей.

Одним из главных феноменов диссертационного исследования является культурологическое понимание термина «музыкальное мышление». Базой для анализа послужили научные работы гуманитарного направления. При теоретическом анализе использовалась методика семиотического анализа культурологических текстов.

Интерпретация результатов исследования и преобразование их в научный текст проводились при помощи специальных общенаучных процедур и методов: анализа, синтеза (дедуктивного, сравнительно-индуктивного), экстраполяции.

Результаты позволяют обеспечить определенный уровень подготовки преподавателей музыкальных дисциплин в области психологии: познание сущности сознания реципиента; связь сознательного и бессознательного; роль самосознания в поведении человека; владение психологическими основами в профессиональном творчестве и познавательном процессе; эмоциональная сфера личности; проблемы композиторского, исполнительского искусства, а также музыкального восприятия.

Диссертационное исследование имеет методическое обоснование и направлено на преподавание музыкальных предметов. В ходе исследования определяется эмоциональная отзывчивость при прослушивании музыкальных отрывков, а также способ развития личностных качеств

обучающего и выявление социальной идентификации в его общественно-культурной жизни. Процедура диагностики музыкального мышления подходит как для школ, так и для средних учебных заведений.

Таким образом, на основании вышеизложенного можно констатировать, что музыкальное мышление имеет большое влияние на формирование нравственных качеств и развитие эстетических идеалов у детей. Оно включает в себя обширный познавательный диапазон, вследствие чего способствует развитию чувственной, эмоциональной стороны сознания; также помогает в формировании гуманистических взглядов и убеждений. На основании этого можно сделать вывод, что процесс освоения ребенком окружающего мира происходит через культуру и музыкальное искусство, которые способствуют установлению подлинных культурных связей и включению их в повседневную жизнь через познание законов красоты.

I. Концептуальное исследование музыкального мышления композитора

1.1 Концепции музыкального мышления композитора в истории музыкального искусства и философии культуры

Восприятие музыки человеком является достаточно сложным мыслительным процессом, включающим в себя физическое слушание, понимание, оценивание и переживание.

Философско-культурологический смысл понятия «музыкальное мышление» отражает глубину сознания человека, формирующую его культурную деятельность.

Само понятие мышление есть форма психической активности. Процесс же восприятия основных элементов музыкального языка – следование за музыкальной мыслью во встречном мыслительном потоке.

Термин «музыкальное мышление» имеет собственную историю. Истоки проблематики просматриваются с далеких времен. С XVIII века этим вопросом серьезно занимались такие исследователи, как И. Ф. Гербарт [16], Э. Ганслик [14], Г. Риман [53]. В ходе их анализа было установлено, что выраженные в произведении музыкальные образы являются продуктом определенной мыслительной активности. Данный вид деятельности связан с интеллектуальными процессами в головном мозге, которые необходимы как при создании музыкального произведения, так и при его восприятии.

Мышление есть результат интеллектуальной деятельности головного мозга, поскольку в этом процессе действуют законы логики. Г. Риман [53] утверждал, что фантазия композитора есть своего рода атрибутивное качество музыкального творчества. В труде «Выразительность музыкального мотива» он исследует основные части музыкального произведения: особенности фактуры, мелодию, ритм, гармоническую функциональность. Рациональная по форме и содержанию идея произведения осуществляется посредством психофизиологических процессов – восприятия и ощущения. Автор

обращается к психологии и ставит своей целью нахождение механизма появления рациональной идеи музыкального произведения. Он исследует природу музыкального мышления эмпирическими и теоретическими методами научного познания.

М. Фрайенфельс в работе «Психология искусства» [66] также обращался к проблеме раскрытия сущности и содержания понятия «музыкальное мышление». Он приходит к выводу о том, что понимание и восприятие музыки без мыслительной функции просто невозможно. В музыке, как и в вербальных видах искусства особое значение имеют синтез и анализ, поскольку осознание каждого последующего мотива в качестве определенного элемента в звучании произведения уже есть процесс мышления. Осмысление формы также невозможно без интеллектуального синтеза, тождественного понятийно-логическому мышлению.

Создание художественного творения – это постоянная работа мышления, направленная на выбор тех или иных компонентов замысла и его реализацию.

Музыкальное произведение, подобно художественному, создается из небытия и оживает благодаря мастерству исполнителя. Композитор, как и художник, обязательно стремится наполнить «про-изведенное» им музыкальное сочинение содержанием.

Музыкальное произведение – это тот феномен, который способен выступить эффективным средством восстановления качества соучастия индивидуального бытия человека в самоутверждении универсального Бытия.

В мировой истории культуры, пожалуй, нет ни одной эпохи, в которой лучшие умы человечества не пытались бы ответить на вопрос, что такое музыка и что такое искусство вообще. Поэтому исследование данного вопроса актуально до сегодняшнего дня.

Музыкальное мышление есть сложная аналитико-рациональная работа мозга. Каждый звук должен иметь связь с последующим построением. Если таковое будет отсутствовать, то потеряется сама мысль музыкального

произведения. Несомненно, отдельный звук несет в себе определенную информацию, как и отдельный слог, служащий частью слова. Все зависит от того, частью какого построения он является: мотива, фразы, предложения и т.п. Один и тот же звук в определенном построении рядов других звуков передает разное эмоциональное состояние и впечатление (грусти, радости, волнения и т. п.). Сам по себе, в отдельности, он несет мало информации, поэтому для восприятия мелодии необходимо собрать все отдельные элементы, т.е. звуки в одно «звуковое полотно». Музыкальную тему как источник определенного смысла необходимо воспринимать цельно. Так, О. Зих считал, что музыкальное переживание имеет синтетический характер, т.е. складывается из компонентов восприятия, мышления и представления.

При исследовании механизмов музыкального мышления было выявлено, что мышление музыкантов-профессионалов отлично от мышления простого любителя музыки. Музыкант оперирует логически-понятийными конструкциями, т.е. левополушарный тип мышления превалирует над правополушарным. О. Зих [31] путем исследований доказал, что музыкальное мышление является специфическим видом, отличающимся чувственным, синтетическим, рациональным характером, не переводимым в другие категории психической деятельности.

Звук – чувственный элемент как в музыке, так и в поэзии. Если в речи звук является знаком, передающим содержание, но не обладающим им, то музыкальный звук сам является смысловым источником, обладающим внутренней смысловой наполненностью.

Музыка актуализирует духовную наполненность человеческого бытия, с помощью звукового пространства выражает тот смысл, что не всегда можно выразить вербально. Она наиболее приспособлена для выражения гуманистического содержания, которое и составляет стержень музыкального искусства. Согласно философии Гегеля, диалектическим процессам, протекающим в природе и мире, соответствуют консонирующие или же диссонирующие созвучия в музыке. Именно поэтому «музыкальное

искусство призвано дать объективные представления об окружающем мире, поскольку законы соединения созвучий аналогичны процессам, протекающим в мире» [15, 45 – 50].

Рассматривая основные принципы развития музыкальной теории, Гегель приходит к заключению о том, что основные импульсы в изучении музыкального искусства и музыкальной формы находятся внутри самой музыки. Закон формирования последней обусловлен развитием гармонических созвучий. Музыка определяется как «искусство звуков, организованных звуковысотно в пространстве времени». Она, будучи неким структурным элементом, не может существовать без единства гармонии, ритма и мелодии, но мелодия вместе с тем может являться самостоятельным образованием. Иногда музыкальная мысль и содержание могут выразиться одной мелодией. Как отмечает С. С. Прокофьев, «мелодия – самая существенная сторона музыки» [49, 13].

Подобно речи, мелодия обращена к слушателю с целью воздействия на него звуковым материалом; выразительность мелодии опирается не только на эмоциональный тонус, но и на такие общие с речью средства, как высота звука, ритм, громкость, темп, тембровые нюансы и т.д., а также на динамику их изменений. «Речевая и чисто музыкальная интонация – ветви одного звукового потока» (Б. В. Асафьев).

В концепции И. Канта [25] музыка рассматривается как искусство, способное выразить «эстетическую идею». Свойство, характерное для нее, согласно Канту, основано на свойстве, аналогичном языку. Каждое его выражение имеет определенный тон, соответствующий смыслу. Музыка пользуется им во всем его объеме. Поэтому, согласно закону ассоциации, она может естественным образом сообщать всем соединенные с ней эстетические идеи. Но при этом музыка служит основной формой синтеза музыкального языка – гармонии и мелодии.

Дальнейшее диалектическое изучение музыкального искусства связано с русской философией. Наиболее значительной фигурой в осмыслении данного вопроса является философ XX в. А.Ф. Лосев. В труде «Музыка как предмет логики» [34] автор использует феноменолого-диалектический метод исследования и излагает следующие аспекты философии:

- 1) Мир эйдосов координированно разделен;
- 2) Математика опирается на конструкцию эйдосов;
- 3) Музыка в идеальной сфере – эйдетически входит в среду меона;
- 4) Музыка специализируется на строении меональной сущности, незримо управляясь эйдосом и строя свою одновременно меональную подвижность и инаковость эйдетического бытия вообще;
5. Эйдос имеет алогическое становление не только вне, но и внутри себя;
6. Гилетически-меональная стихия эйдоса и является музыкой как таковой.

Музыка имеет временной характер. Лосев подчеркивает, что согласно законам диалектики, «одно» и «иное» есть диалектическое самопротивоборство. Как в математике, так и в музыке единицей измерения является число, только в первом случае оно выражает логику, а во втором чувственный аспект. Эйдос в художественном выражении (с точки зрения понятия и величины) является поэтической формой. Если форма живописи – фигура и пространство, то музыкальной формой является числовое и временное выражение. В музыке, как и в математике, «число» первично.

Таким образом, в математике эйдос проходит фиксацию с помощью смысла и логики, в музыке же число выражается во времени.

Время является иррациональным выражением числа. Его воплощение в физическом материале рождает понятие ритма, дающего определенную смысловую фигурность. За единицу измерения можно взять любую последовательность звуков, организованных во времени. С помощью

диалектико-феноменологического метода исследования возникают такие категории, как метр, такт, мелодия.

В эйдетической диалектике Лосева складываются основные предпосылки восприятия музыкального искусства с его неотъемлемыми элементами: звуком, ритмом, ладовой краской.

Основные тенденции музыки присущи и философии. При анализе объективистского и субъективистского направления складывается диалектическая концепция, характерная для русских и немецких философов.

Таким образом, музыка в ее глубинном содержании является «аналогической сущностью логического» в условиях эмпирического человеческого мира и имеет «нерукотворный характер» (в космическом смысле).

В ходе изучения музыкального искусства на основании диалектического подхода становится понятно, что оно обладает исключительной функциональностью, сопряженной с основными элементами музыкального языка: ладом, ритмом, мелодикой.

Художественное мышление в звуковых образах – исходное понятие, определяющее специфику музыки. Термин «художественность» применим к музыке и представляет собой единое трехчастное целое: мышление, звук и образ.

Творческая активность субъекта в музыкальной деятельности есть отбор звукового материала, цель которого – воплощение эстетического отношения к окружающему миру и передача этого отношения другим.

Философ-позитивист О. Гостинский [32, 65 – 66] рассматривает музыкальное мышление как продукт социально-общественных отношений. В исследованиях специфики синтеза вокального и инструментального жанров он приходит к выводу, что основную смысловую нагрузку несет поэтический текст, а инструментальное сопровождение лишь усиливает эмоциональный эффект.

В то же время, Т. Фехнер в труде «Введение в эстетику» [65] разрабатывает теорию звукового мышления. Особенность его точки зрения в том, что музыкальное искусство и мышление он понимает в духовном аспекте. Звуковое мышление, по его мнению носит ассоциативный характер. Рассматривая картины художников, композиторы часто переносят визуальный образ в звуковой. Так, например, М. П. Мусоргский, побывавший на выставке своего друга В.П. Гартмана, преобразовал видимый образ в звуковой в фортепианном цикле «Картинки с выставки».

Теория ассоциативности Фехнера построена на изучении музыкального мышления как синтеза рациональной и чувственной сторон. Он доказывает объективную значимость ассоциативных образов для процесса художественного мышления, в том числе музыкального. Так, например, показ шедевров готического искусства (соборов) в документальных фильмах сопровождает музыка венских классиков. Тем самым зритель может мысленно очутиться в том времени и пространстве, о котором идет речь.

О. Зих выявил два типа слушателей музыкального произведения – слушатель представления и слушатель настроения, отметив, что универсального типа слушателей не существует, так как сам процесс восприятия неоднороден по структуре, и без специфической подготовки, без слухового опыта полностью понять произведение достаточно сложно. Исследуя процессы синтетического музыкального восприятия и мышления, он делает акцент на понятийных, логических моментах.

Швейцарский теоретик Э. Курт в труде «Кризис романтической гармонии в «Тристане и Изольде» Вагнера» [28] обращал внимание на чувственную сторону синтеза восприятия и мышления, а также на источники психологического переживания музыки. В своей «музыкальной психологии» он исследует физиологические и физические реакции, вызванные музыкальным произведением, переходящие затем в музыкальное переживание.

Вместе с тем необходимо понять, где заканчиваются психические реакции и начинается непосредственное музыкальное восприятие. Музыкальные звуки, как собственно, и другие, воспринимаются человеком посредством физиологических механизмов. Закономерность музыкального мышления уже находится в структуре музыкального сочинения. Описывая процессы, воспроизводящие диалектическое противоборство элементов музыкального языка, можно обратиться к таким категориям, выявленным Х. Мерсманом [41, 34 – 35], как материя, энергия, различные силы, сопоставляемые с тождественными понятиями естественно-научных циклов.

Вклад в исследование понятия «музыкальное мышление» внес отечественный музыковед М. Г. Арановский [4]. Он дает наиболее точную дефиницию этого понятия, связывает его с понятиями о музыкальном языке как продукте музыкального мышления и музыкальной семантики. Рассматривая вопрос о музыкальном содержании, автор исследует слуховые представления, объединяя их с пространственно-предметными отношениями. Сделанные выводы свидетельствуют о существовании общих логико-мыслительных операций, действующих в пределах художественного синтетического мышления.

А.Н. Сохор [59] выявляет социальность музыкального мышления. Творческое мышление может функционировать на уровне коммуникативных связей, отношений, факторов. Этот процесс можно назвать социальным явлением. Автор обращает внимание на то, что необходимо исследовать не только творческую деятельность композитора, а также проблему восприятия музыки, ориентированной на уровень музыкального мышления реципиента, что связано с эмпирическим изучением различных групп слушателей. В свою очередь это дает возможность провести градацию уровня восприятия от элементарного до творческого.

Главным составляющим в исследовании музыкального мышления служит анализ эволюции музыкального восприятия с рождения до социальной зрелости. Экспериментальное изучение музыкального

восприятия позволяет сделать важные выводы, необходимые для философского и эстетического обобщения. При восприятии музыкальной информации происходит «декодирование акустических сообщений в слуховой системе» (А.Н. Сохор) [59]. По мнению В.С.. Цуккермана [71] «сочинение, исполнение и восприятие музыки имеют черты информационных процессов». Акустическая информация в этом случае напрямую определяет качество музыкального мышления.

В организации музыкального мышления важную роль играет тематизм. В его диалектическом единстве мышления различаются две формы музыкальной материи – континуальную и дискретную. Континуальность – свойство звуковой материи, которая при восприятии обрабатывается бессознательными механизмами человеческой психики. Дискретность появляется в структурировании музыкальной формы. Она выражается в логических понятиях: мотив, фраза, период. При восприятии информации, заложенной в дискретных образованиях, человек анализирует её сознательно.

Е. Алкон [1] в исследовании вопроса музыкального мышления дает понятие континуальности и дискретности в сравнении восточного и западного типов мышления. По его мнению, дискретность присуща западному типу мышления, а континуальность – восточному.

Рассматривая проблематику музыкального мышления в философско-культурологическом аспекте, В.А. Апрелева в работе «Очерки по психологии и гносеологии музыкального процесса» [3, 10 – 12] писала, что виды искусства не следует делить на пространственные и временные. По ее мнению, предмет музыки отличен от предмета искусства чувственным материалом.

Философско-культурологический анализ проблемы музыкального мышления позволяет рассмотреть основные операционные механизмы, функционирующие в процессе создания, потребления и воспроизведения музыкально-художественной информации. Процесс восприятия музыкального произведения конструируется непосредственно музыкальным

мышлением, так как восприятие возможно только через соединение отдельных звуковых элементов в единое музыкальное полотно.

А. С. Ключев в статье «Будущее музыкознания» [33] указывает на то, что музыка представляет собой объект философского анализа. Осознание музыки как сложного художественного образования можно рассмотреть в трех аспектах: коммуникативно-интонационном, физико-акустическом и духовно-ценностном.

Таким образом, в исследовании природы и сущности музыкального мышления можно выявить три основных подхода. Первый из них делает акцент на чувственную составляющую музыкального мышления. Второй имеет рациональный характер, а третий, в свою очередь, скрепляет достоинства первого и второго, исследуя музыкальное мышление с точки зрения синтеза чувственности и рациональности.

Многообразие подходов в исследовании музыкального искусства с философско-культурологической стороны можно объединить в три группы: объективистские, субъективистские и диалектические концепции. В первой группе музыка представлена в качестве структурного элемента мироздания, его объективистского начала, сочетающего в себе ритм и гармонию и выступающая в роли некоего порядка во Вселенной. Объективистские концепции музыкального искусства очень четко просматриваются в пифагорейском учении о гармонии. Данная идея представлена в теоретических трактатах античных философов – Платона, Аристотеля, в труде Эвклида «О разделении канона» [41, 78 – 85] и т.д. Объективизм в понимании музыкального искусства представляет собой принцип мироздания, основанного на гармоническом единстве и движении небесных сфер, которые в свою очередь создают некое космическое звучание, неслышимое человеком, но являющееся принадлежностью вселенского бытия. Таким образом, эмпирически понимаемый звук становится подражанием вселенской звучащей гармонии. Главная цель человеческого бытия – возможность установления связи с Абсолютом, поэтому любое

действие или поступок должны быть соизмеримы с окружающей человека действительностью. В античной и средневековой философии музыка является неким способом воссоединения с Творцом. Подражанием божественного языка являются звуки, которые воспроизводит человек. Имитационная природа музыкального искусства – характерная черта музыки во времена античности и средневековья.

Вторая группа в исследовании музыкального искусства – субъективистские концепции. Данный термин применим к эпохе Нового времени, известного открытием разнообразных жанров музыкального искусства. Музыкальный мир обогащается универсальными концепциями, представленными творчеством великих композиторов того времени – И.С. Баха, Й. Гайдна, В.А. Моцарта, Л. Бетховена, Дж. Верди. Основной жанр произведений эпохи Барокко, Классицизма и Романтизма – оратории, пассионы, мессы, оперы, симфонии.

Главное достоинство субъективистской концепции в музыкальном искусстве абсолютизация субъекта, открытие самостоятельно-человеческой природы музыки, независимой от гармонии.

Субъективизм характерен также для философов XIX – XX века. Немецкий теоретик музыки Г. Риман утверждал, что фантазия композитора – атрибутивное качество музыкального творчества. Истоки музыкального восприятия Риман определяет концепцией общей психологии, ведь создание художественного образа – это постоянная работа мышления, направленная на отбор тех или иных компонентов замысла и его реализацию. Композитор для создания произведения должен овладеть рядом систем, правил и законов. При восприятии музыки можно наблюдать определенную логику развития музыкальной мысли. Так, например, смена консонансов и диссонансов даёт некий толчок развитию произведения, определяет его путь.

Течение «неоромантизма» возникает как реакция на реалистические и натуралистические тенденции второй половины XIX века. «Неоромантики» верили в сильную, яркую личность, они утверждали единство обыденного и

возвышенного, мечты и действительности. Согласно неоромантическому взгляду на мир, «все идеальные ценности можно обнаружить в обыденной действительности при особой точке зрения наблюдателя, иными словами, если смотреть на неё сквозь призму иллюзии». Таким образом, композитор в творчестве отображает собственное миропонимание. Звучание каждого музыкального произведения воспринимается как некий послыл к чему-то новому, торжество человеческого духа над материальным миром.

В немецкой классической философии складывается и третья группа – диалектические концепции музыки. Впервые к ним обратился Гегель, определяя истину как объективное в субъективном и субъективное в объективном. Музыкальное искусство в трудах немецких философов трактуется в единстве с религией и философией, а именно: Вечное, Совершенное, Бесконечное, Абсолютное. Только музыкальное искусство может предоставить чувственную форму для выстраивания отношений человека и Творца.

Изначально музыкальная система являлась отображением Всеобщей гармонии. Музыка представляла собой специальный язык, передающий нужное содержание. В Индии, например, число ладо-метрических построений – раг теоретически бесконечно, а практически ограничено. С их помощью передавалось любое сообщение – героические подвиги, восход солнца и т. п.

В XX – XXI века представленные концепции – объективистская, субъективистская и диалектическая находят свое отражение в полной мере. Например, композитор-авангардист К. Штокхаузен в специальной серии «Тексты о музыке» [73] дает ей определение – «язык Бога». Вследствие божественного происхождения вся Вселенная, от макроскопических тел до человека, пронизана светом и музыкой. Основной смысл музыкальной деятельности автор видит в воспроизведении этих вибраций, а также включении их в бытие человека с целью его преображения. Музыка в его понимании – это язык будущего высокоорганизованного человечества.

Как было сказано ранее, истоки современной диалектической концепции музыки уходят в немецкую классическую философию. Основатель данной теории И. Кант рассматривает музыку в трактате «Критика способности суждения». Основной категорией данного труда является «красота», рассматриваемая как всеобщая форма истины. Красота бесценна и самоценна в качестве наивысшего типа организации в природе, а, следовательно, она цель любого формообразования, в том числе в искусстве. Художественное переживание красоты Кант отождествлял с процессом познания, в котором понятие истины находится за пределами любых категориальных определений. Музыка, по теории Канта, есть чистое искусство, передающее непонятное знание, имеющее форму прекрасного как такового. Музыка, по сути, выступает невербальным познанием всеобщего. Одним из инструментов этого познания служит мышление, где мыслительная деятельность представлена не понятийно, а в звуковых образах.

Немецкий философ Ф. Шеллинг говорил о музыке как о форме вечных вещей, так как они берутся из реальности. «Вещи «сами по себе» или вещи суть идеи, поэтому формы музыки есть отражение идей. Сама музыка является той моделью, где воплощены не только ее идеи, но и элементы, тем самым она является выражением форм вечных идей» [32, 50 – 64].

В другом философском аспекте рассматривает музыкальное искусство Г. Гегель. В «Лекциях по эстетике» [15] он утверждает, что для отражения индивидуального сознания и мыслительной деятельности необходим такой вид искусства, который в наибольшей степени соответствовал бы характеру человеческой субъективности. И таковым видом является музыка. Она диалектически объединяет в себе две важнейшие составляющие: интеллект и спонтанно-поэтическое выражение музыкального содержания. Музыкальное творчество понимается здесь как стихийное выражение потока чувств. Построение музыкального художественного текста невозможно без определенного закона формообразования. Кроме того, в процессе такого

мышления возникает связь с вербальным и синтетическим видами мышления. Гегель подчеркивает диалектичность развития музыкального мышления: с одной стороны, самоограничение феномена, а с другой – взаимосвязь с иными художественными формами мышления и восприятия.

В истории философии существуют две основные тенденции раскрытия самой природы музыкального мышления. Первая из них связана с имитационной теорией. Источником ее служит объективное бытие, выступающее как творящее начало по отношению к человеку в целом, а также к его звуковому самовыражению и чувственному восприятию. Вторая же основана на утверждении субъективно-человеческой основы звукового самовыражения и звукового восприятия мира, где источник – сам человек в социальной и биологической его природе.

В немецкой классической и русской философии музыкальное мышление рассматривают в диалектическом единстве и противоположности, раскрывая его как предмет философских и гуманитарных дисциплин: музыкальной эстетики, музыковедения и философии культуры.

В современной философской культуре выделяется целый ряд аспектов музыкального мышления:

1. Гносеологические: а) музыкальное мышление есть производство музыкальных образов, продукт определенной мыслительной активности, не связанный с логическим мышлением и категорийно-понятийным аппаратом; б) музыкальное мышление – это взаимодействие рациональной и чувственной составляющих; в) музыкальное произведение несет в себе определенное количество и качество конкретной информации.

2. Социологические: а) музыкальное мышление есть продукт общественных отношений; б) музыкальное мышление свойственно определенным слоям населения; в) музыкальное мышление можно «воспитать», а это значит, что оно подлежит социальному управлению.

3. Психологические: а) музыкальное мышление представляет собой ассоциативную связь, находящуюся в постоянной «паре», тем самым обретая

объективное единство; б) музыкальное мышление имеет синтетический характер, где сама идея произведения воспроизводится с помощью психофизиологических процессов; в) музыкальное переживание – единство представления, восприятия и мышления.

Творчество композитора несет в себе особый элемент поэтики. Осмысление и раскрытие произведения через заложенные в нем образы-символы позволяет расширить звуковую палитру и оказать большое эмоциональное влияние на слушателя. Для адекватного восприятия музыкальной композиции слушатель должен найти в ней глубокий личностный смысл. Можно также сказать, что восприятие музыкального материала происходит по-разному у композитора, исполнителя и слушателя. Такое восприятие определяется прежде всего социально-психологической и индивидуально-типологической особенностями личности, а также уровнем образования и специальной музыкальной подготовкой субъекта. Адекватность восприятия музыкального материала представляет собой ценность для слушателя только в том случае, если тот способен оценить и пережить его во внутреннем опыте. С.В. Рахманинов замечал следующее: «У композитора имеются свои идеи, которые он вкладывает в свои произведения, но я не думаю, что он должен их раскрывать, каждый слушатель должен находить в музыке свое собственное» [51, 45 – 53].

По мнению Б.В. Асафьева, музыкальное восприятие связано с музыкальным и жизненным опытом индивида. Но, как это ни парадоксально, музыкально воспринимать можно не только музыку. Это может быть восприятие человеческой речи, скульптуры, архитектуры, поэзии. Сам по себе музыкальный образ, рождаясь, обретает значение в процессе практического восприятия музыкального произведения. Художественный смысл формируется при помощи символа. Символическое переживание требует ясного видения противоположных начал художественного образа, который раскрывается во взаимодействии музыкального высказывания с внемузыкальным смыслом. Рахманинов писал: «В конечном счете музыка –

выражение индивидуальности композитора во всей его полноте... Она должна выражать дух страны, в которой он родился, его веру, его мысли, возникающие под впечатлением книг, картин, которые он любит, она должна стать обобщением всего жизненного опыта композитора» [51, 67 – 69].

В творчестве композитор мыслит рационально. Материалом для него служат константы или «первозлементы»: лад, гармония, звуковой комплекс, форма мелодического движения. Над созданием музыкального произведения автор трудится длительный период времени. Работу композитора с нотным текстом можно сравнить с деятельностью скульптора или архитектора. До появления какого-либо художественного решения той темы, которая и станет в дальнейшем окончательной в творческом поиске, им может быть переработано огромное количество эскизов, большое количество тематических вариантов «звуковой руды». Работу композитора организует и направляет в первую очередь художественная идея, возникшая в процессе создания живого и единого музыкального образа.

Фиксируя на бумаге свой художественный опыт, композитор старается быть услышанным. Исполнением музыки он хочет «достучаться» до слушателя, проникнуть в его сердце. Осознанно или же нет, но создатель музыкального произведения через творчество в некотором роде стремится преодолеть свою конечность, смерть. Ведь в музыкальном произведении автор живет до тех пор, пока оно исполняемо. Поэтому главным фактором при восприятии является передача смысла через исполнение музыкального произведения. Нотная запись сама по себе не вскрывает семантику музыкального произведения. Воспроизводя ее, исполнитель выражает всю глубину и конкретность музыкального содержания. Этот факт дает возможность изучить процесс музыкального мышления, где опорой служит не знаковый элемент, а реальное звучание.

В момент сочинения композитор не только реконструирует музыкальную форму, но и ведет работу над созданием архитектоники произведения. Произведение автора можно сравнить с летописью его

каждодневной жизни. Это своего рода его музыкальный дневник, куда он записывает собственные переживания и мысли. Очень часто личность и сознание композитора возникают перед слушателем в музыкальном образе. В своем творении он преодолевает конечность бытия, оставляя некое знаковое послание исполнителю, а через него и слушателю, в котором призывает к совместному творческому акту, к поиску истины.

Текст, оставленный композитором, – это структура определенных знаков, своеобразный музыкальный язык, требующий расшифровки. П. Флоренский в работе «Анализ пространственности в художественно-изобразительных произведениях» пишет следующее: «Биографический портрет имеет своей задачей представить надвременное единство личности» [32].

Определенный тип музыкальных произведений композитор воплощает в жанре. Жанровая концепция – осмысление основы музыкального произведения. В процессе написания автор видит уже образ своего творения. В момент создания нотного текста или какого-либо аккорда он соотносит свои действия с общей концепцией целого произведения. Так, Людвиг ван Бетховен писал: «Я вижу и слышу цельный образ во всем его охвате, стоящий перед моим внутренним взором как бы в окончательно отлитом виде» [9, 34 – 45].

Музыка в сравнении с другими видами искусства специфична. Круг ее образов достаточно широк. В ней диалектически взаимодействуют реальность и сознание. Самым главным предметом музыкально-художественного искусства считается область эмоций, чувств и настроений человека. В каждой интонации и музыкальном звуке присутствует эмоциональное начало, жизнь души в некоем музыкально-эстетическом облике. Можно сказать, что музыка является особой формой творчества, помогающей раскрыться личности. Человек с его духовной сущностью выступает объектом и субъектом музыкального творчества.

В.В. Медушевский считал: «Музыка представляет собой удивительную встречу трех активностей: композитор и исполнитель стремятся высказаться, передать слушателям свои идеи, мысли и чувства: но и слушатель тоже выступает как активная сторона – он не просто поглощает преподносимое ему, он заинтересованно выпрашивает композитора и исполнителя, ищет у них удовлетворения собственных интересов, иногда учиняет допрос им, выясняя их кругозор и оценивая степень их мастерства и таланта» [38].

Так, при написании музыкального произведения композитор всегда аргументирует форму сочинения для слушателя, детализирует тактику творческого процесса, выстраивая перспективу всего творчества в целом. Любые виды художественно-профессиональной рефлексии имеют эмоционально-художественную направленность. Вместе с тем теолог Генри Ноуен выражает и черты активного слушателя: «Слушать очень сложно, потому что это требует от нас столько внутреннего спокойствия, при котором нам не нужно проявлять себя в речах, аргументах, утверждениях и восклицаниях...Слушание – одна из форм духовного гостеприимства, проявляя которое, вы вдохновляете незнакомцев на проявление дружеского отношения к вам, помогаете им лучше понять самих себя и даже даете возможность молчать в вашем обществе» [78].

Таким образом, на основании анализа литературы по музыкальному искусству, истории и философии культуры можно сделать вывод о том, что музыкальное мышление композитора является аналитическим и в то же время творческим процессом. В момент сочинения музыкального произведения композитор выступает не только его Творцом, но одновременно исполнителем и слушателем. Также необходимо указать достаточно примечательную амбивалентность, которая характеризует композитора в отношении к его адресату. С одной стороны, сочинения автора претендуют на особую универсальность, так как они одновременно отвечают потребностям «наивного слуха» и ожиданиям опытного слушателя, сумевшего повторить в своем музыкальном развитии путь, пройденный

самой музыкой. С другой стороны, некоторые современные музыкальные произведения апеллируют лишь к определенному кругу людей, способных не отвергать подобную музыку, а признавать ее.

В процессе создания произведения композитор не выступает ни в качестве автономного и законного хозяина, ни в качестве пассивного инструмента для реализации некой вложенной ему художественной воли. Напротив, главная задача, которая стоит перед ним, это вступление в диалог с произведением, как с «визави», т.е. активное участие в продолжении некоего творческого процесса, начатого за рамками собственного творческого акта, и одновременное создание условий для «встречи» своего произведения с исполнителем и слушателем.

Встреча с музыкальным произведением является уделом только тех исполнителей и слушателей, которые способны выступить по отношению к нему не в качестве индивидуальности, а в качестве личности. Это означает осознанное и целенаправленное подчинение закону, положенному в основу создания произведения, и реализация своей автономии по отношению к этому произведению, т.е. вхождение в процесс его интерпретации или слушания.

Следующим этапом исследования будет анализ музыкального мышления композитора в процессе передачи культурных ценностей, проводимый с целью понимания специфики образно-мыслительной функции в момент воспроизведения и восприятия музыкального произведения.

1.2. Музыкальное мышление композитора как процесс передачи культурных ценностей

Данный параграф посвящен анализу музыкального мышления композитора, выступающего в роли транслятора культурных ценностей.

Звуковое пространство строится по определенным законам гармонии. Соотношения звуков, рассматриваемые в человеческой культуре как

гармоничные, можно обнаружить и в мире природы, где звук служит средством коммуникации или передачи информации.

В социуме информация передается через словесно-понятийную речь. Человек в процессе познания мира конструирует собственную модель, опираясь на словесный язык. Свою духовную деятельность он объясняет рационально, постигая законы творчества и толкование произведений искусства.

Как же понять, что является именно музыкальным мышлением? Этот процесс представляет собой наивысшую ступень познания музыки. Он проходит определенные этапы развития: решение мыслительной задачи, исследование отдельных элементов, выведение гипотезы и проверка подлинности решения. При таком толковании композитора можно назвать мастером, дающим звуковую форму идеалу, создающим собственную идею с помощью действия и знаний. Свой идеал автор реализует с помощью музыкального материала: ритма, звука, мелодии, гармонии.

Итак, музыкальное мышление композитора есть своеобразный процесс, в котором творческий поиск (рациональная сторона) взаимодействует с музыкально-художественным материалом. Продуктом такого взаимодействия и становится музыкальное произведение. При этом рациональный аспект несет в себе первичную звуковую чувственность, проявляющуюся вследствие воспроизведения определенной звуковой модели.

Напомним, что композитор в его творческом процессе проходит определенные периоды. Во-первых, подготовительный период, в котором автор начинает думать, представлять и созидать музыкальное сочинение. Далее возникает период некоторой внутренней оформленности – композитор четко начинает понимать, как будет написано его музыкальное сочинение. Следующий период связан с полнотой внутренней формы, в котором для автора становится понятным с помощью каких средств музыкального языка будет создаваться сочинение. Последний этап – период внешнего

воплощения (непосредственное создание музыкального произведения и его фиксация с помощью нотной записи). Все эти стадии так или иначе преобразуются в аудиальные ощущения (рациональный аспект). Подобные ощущения возникают как следствие обратной связи с объектом, позволяющей соприкоснуться с окружающим миром.

Аудиальное восприятие воссоздает облик единого звукового поля, которое затем переводится в визуальное пространство. При этом аудиальное мышление является непосредственным участником процесса восприятия, при котором у человека складываются представления из определенного набора ощущений.

Обобщая вышеизложенное, необходимо сказать, что аудиальное восприятие представляет собой особую интеллектуальную деятельность, которая рассматривается как чувственный аспект музыкального мышления.

Рациональный аспект музыкального мышления композитора заключается в преобразовании звукового элемента музыкального языка в художественно-звуковой образ. Целью такого мышления становится адекватное замещение чувственного ощущения. Рациональная сторона музыкального мышления выражает культурные ценности композитора. Она придает им оформленность и трансформирует их в первичную аудиальную чувственность. Такой синтез содержит в себе первичную звуковую чувственность, создаваемую путем искусственного ряда звучащего образа, подобного естественному чувственному и мыслительному потоку.

Музыкальное построение изначально идет от звукоподражания к абстрактному символическому звуковому сочетанию. Музыкальное мышление композитора в первую очередь связано с выбором звуков, способных показать Абсолютное и Бесконечное (высшую меру культурных ценностей). Формирование значимых элементов музыкального языка в какой-то степени соответствует появлению алфавита в вербальном мышлении.

Музыкальное мышление композитора преобразует первоначальную аудиальную чувственность с помощью рационального выявления звукового образования, которое связано с мыслительной деятельностью, создавая чувство со-причастия и со-переживания Полноты Бытия у значительной части социума, а не только у конкретного человека.

Рациональное начало формирует единичное ощущение и вместе с тем способствует организации культурных ценностей, вкладывая в них особенный смысл.

Сложность музыкального построения говорит прежде всего о наличии в мышлении автора музыкально-логических операций. Музыкальная логика преобразует звучащий текст по особым законам красоты, выявляя тем самым его культурную ценность. Эта логика не является чем-то абстрактным, а наоборот, выступает репрезентантом сопряжения звуковых элементов.

Логические законы музыкального искусства раскрываются композитором с помощью гармонии, сольфеджио, аналитического построения музыкальной формы. Музыкальная логика и музыкальная композиция в сознании композитора тождественны.

В его мышлении при помощи умственно-логических операций создается «вторичная чувственность» (данный термин введен В.И. Жуковским и Д.В. Пивоваровым). Благодаря вторичной чувственности слушатель начинает мыслить образами. Например, при звучании «золотого хода валторн» мы начинаем слышать не просто отдельные интервалы из элементарной теории музыки в исполнении на фортепиано, а охотничий рожок, звучащий в лесу или среди горных вершин.

Так создается одно из свойств музыкального мышления – организация первичного набора звуковых ощущений в единый, художественно-эстетический образ. Конструктивной единицей музыкального мышления является музыкальное понятие, которое содержит в себе три аспекта:

- 1) Музыкальное понятие является определенной структурой, возникающей во взаимодействии композитора со звуковым

художественным материалом. Здесь оно тождественно музыкальному произведению.

- 2) Музыкальное понятие возникает в отношении исполнителя к музыкальному тексту, а также между слушателем и произведением.
- 3) Музыкальное понятие есть идеальное мысленное преобразование, выступающее определенной формой в потоке культурных ценностей.

В изобилии музыкальных произведений, созданных в результате мыслительной деятельности композиторов, можно выделить те, которые несут в себе культурные ценности человечества. В таком смысле становится понятным тот факт, что музыкальное мышление композитора, проходя определенные этапы мыслительной деятельности, формирует высочайшие культурные ценности, которые могут быть различными – звуковые эффекты, содержательные идеи, идеал. Творческий процесс создания музыкального сочинения несет в себе оформление в звуке культурных ценностей. Текст музыкального произведения становится своеобразным памятником уходящей культуры и времени.

Таким образом, музыкальное произведение видится неким продуктом в эмоционально-психическом, образном отношении, формируемым внутри самой культуры.

Ценности, создаваемые музыкальным мышлением, имеют общечеловеческие значения и смыслы, которые автор воплощает в своих музыкальных сочинениях, и постигаются тремя уровнями познания: философским, личностным и историческим.

И все-таки процесс создания культурных ценностей в музыкальном мышлении композитора не полон до тех пор, пока музыкальное сочинение не встретится с исполнителем и слушателем. Без живого взаимодействия композитора – исполнителя – слушателя музыкальное сочинение прекращает свое существование. Отсюда очевидно, что музыкальное произведение можно рассматривать как коллективное творчество. Если благодаря

композитору сочинение появляется на свет, то без воспроизведения это всего лишь знаковый текст. Оживает он благодаря мастерству исполнителя. Смысл же в произведение вкладывает слушатель, так как во время прослушивания он порождает (сознательно или бессознательно) свои чувственные переживания. Таким образом, и слушатель является сотворцом музыкального сочинения. Можно также сказать, что композитор, исполнитель и слушатель вносят в произведение собственные смыслы. Но кто же из них понимает саму сущность музыки? Еще античный философ Боэций отмечал следующее: «ни овладение музыкальной техникой, ни развитие чувственной способности к восприятию музыки сами по себе не гарантируют постижения ее глубинного смысла, поскольку последнее определяется сферой разума» [41, 66 – 68].

Исполнитель во время музицирования рождает в сознании слушателя некий образ как результат особого духовного переживания. Исполнение музыки является одной из важных форм ее существования. Одно и то же произведение может быть воспроизведено каждый раз по-новому. Так, при исполнении музыкального сочинения разными исполнителями восприятие слушателя проходит по-разному. У каждого исполнителя существует своя манера, специфика, техника игры. Таким образом, при посещении концерта на слух можно определить, кто сидит за клавишами рояля или держит смычок скрипки.

Интересно, что в эпоху Средневековья «хорошим» исполнением считалось то, которое соответствовало законам музыкальной теории, прежде всего предполагавшим точное звуковысотное и ритмическое исполнение. В данном контексте И. С. Бах говорил следующее: «На органе играть очень легко – следует только точно нажимать нужные клавиши». В то время знания и точного выполнения предписываемых правил было достаточно для того, чтобы исполнителя оценивали высоко [74, 25 – 28].

Позже, с возникновением «теории аффектов», внимание сосредоточивается на выразительности исполнения. Создается специальная теория, позволяющая научить интерпретатора выразительному исполнению

произведения, так как в это время объектом внимания выступают процессы, протекающие не только в музыке, но и в социальной сфере. Главная задача, которая ставилась перед исполнителями, – это прежде всего воздействие на душу человека с целью эмоционального и нравственного воспитания личности. Иоганн Маттезон говорил следующее: «Ценность музыки, которая влияет на душу, не подлежит сомнениям. Она имеет цель трогать сердца слушателей; все же достоинства, которые она может иметь, зависят и преобразуются от ее главной цели, или же сравнительно с последней сие только пустяки и детская забава. С того момента, когда музыка проникает и трогает душу достойного человека она подлежит удивлению; дальнейших рассуждений не потребуется» [45, 55 – 57]. Автор связывает такое исполнение, во-первых, с эмоцией и стилем, а во-вторых, с мелодией и гармонией.

Сегодняшнее музыкальное исполнительство является чем-то новым в человеческой деятельности. Джером Франк сравнивает его с практикой адвокатов и судей: «Так же, как музыка не совсем совпадает с ее партитурой, но нуждается в исполнителе для ее реализации, точно так же в социальной практике закон не полностью совпадает с его письменными текстами, но нуждается в деятельности тех, кому доверено его исполнение и усилиями которых он должен быть реализован» [41, 44 – 50]. Недаром американский юрист Джек Балкин говорил следующее: «Сегодня дирижер больше, чем кто-нибудь другой из музыкальных деятелей, формирует нашу мысль и жизнь» [41, 66 – 76]. Он заявляет, что «закон аналогичен музыке или драме – его можно понять как действие, исполнение, вытекающее из содержания текста, но не сам текст. Подобно тому, как музыка, записанная нотами, не идентична музыкальной практике, так и юридические тексты сами по себе не являются социальной практикой закона» [41, 50 – 55].

Закон, подобно музыке, нуждается в преобразовании текста в некое предписание, где и формируется основная модель поведения людей. Закон подобен музыкальному произведению еще и потому, что существует только

в реальном действии. А музыкальное произведение, в свою очередь, подобно закону, так как имеет направленность на аудиторию.

Само по себе исполнение является сложным действием, в котором объединяются знания, навыки и умения с целью получения ценного результата: «Беспорядочное брэнчание или небрежное пение нельзя назвать исполнением» [32, 43]. Рассуждая об «исполнении» нужно прежде всего подразумевать высокий профессионализм интерпретатора. В качественном профессиональном исполнении необходимо три фактора: 1) исполнитель должен иметь определенную профессиональную подготовку (знания, умения и навыки); 2) музыкант должен полностью погружаться в обогащенную среду; 3) необходимо присутствие рефлексивной практики исполнителя.

Музыкант-исполнитель прежде всего выражает самого себя, свои личные стремления и ценности. Он не является проводником одной лишь воли композитора, на сцене он является творцом, каждый раз ставя перед собой сверхзадачу и таким образом превышая границы своих возможностей. Без этого в исполнении могут появиться определенные штампы, омертвление художественного образа, искусственность выражения. Грамотное, выразительное прочтение музыкального текста – истина, читаемая «между нот». Во время восприятия музыкального сочинения слушатель ставит перед собой задачу прикоснуться к истине, достаточно точно прочитать послание, которое хотел донести композитор через интерпретатора.

Исполнение прежде всего связано с ощущением времени, с особой музыкальной драматургией. В изначальной интерпретации музыка предстает перед зрителем своеобразной «музыкальной материей». В таком восприятии доминирует чувство и переживание. Образ понимается как проживание, а знание – как опыт.

Хотя интерпретатор работает с уже готовым материалом, воплощение музыкального сочинения на сцене не имеет основания. Как это ни парадоксально звучит, он «создает» из ничего. Композицию произведения можно воссоздать в малейших деталях, но, не исполнив его художественно,

иметь полный провал. Воспроизвести знаковый текст сегодня может современное оборудование. Но всегда ценно живое исполнение, поскольку в воспроизведение музыкального сочинения прежде всего включается личность исполнителя.

Во время работы над произведением музыкант-исполнитель ставит перед собой задачу не только «разгадывания» задумки композитора, но прежде всего познания его глубинного смысла, поиска бытийного существования музыки в данный момент. В своей работе исполнитель изначально мыслит абстрактно, аналитически. В момент исполнения музыкального сочинения у него преобладает эйдетически-диалектическое мышление. Но в то же время аналитическое мышление никуда не уходит, а становится некоторым «фоном», покоряясь неким невидимым законам, духу музыканта.

Культурная ценность музыкально-исполнительских способностей заключается в понимании исполнителем замысла композитора. Его главная задача – воссоздать наиболее точный музыкальный образ, отобрав для этого нужные выразительные средства. Интерпретация музыкального сочинения – это прежде всего объединение эстетических идеалов, вариантов и стилей исполнения, которые преломляются через сознание музыканта.

Исполнитель, интерпретируя музыкальное произведение, предлагает слушателю свое понимание мира: делаясь своими сокровенными чувствами, он открывает свой внутренний мир, впуская в него другого. Исполняя произведение, музыкант становится неким проводником между композитором и слушателем. Он не только воспроизводит в звуках композиторский замысел, но и развивает самостоятельно драматургию произведения.

Знаковая, т.е. нотная, запись дает исполнителю в какой-то степени свободу для расшифровки. Но, с другой стороны, данная свобода ограничена правилами и определенными законами музыкального мышления, свойственными эпохе, стилю композитора.

Само по себе музыкальное произведение – это синтез содержания и формы. Под содержанием принято понимать художественное отражение общественно-исторической действительности, характера человека, мыслей, чувств и т.п. Форму можно рассматривать как композиционный план произведения. Музыкальный образ создается исполнителем. Процесс этого создания связан не только с анализом и стилем композитора, но и с построением самого плана исполнения музыкального сочинения. Весь этот процесс наполнен чувствованием. Как подчеркивал К. С. Станиславский, «в искусстве нельзя механически любить, страдать, ненавидеть и выполнять всякие живые задачи... без всякого переживания» [61].

Рассматривая исполнительские способности, Ю.А. Цагарелли сделал вывод, что они непосредственно включают в себя психомоторные способности, надежность в концертном исполнении и артистизм. Психомоторные способности музыканта-исполнителя выражаются в его исполнительском мастерстве: владении специфическими техниками, ловкости и координации движений, выносливости и памяти. Во время исполнения музыкант становится неким посредником между композитором и слушателем. В этот момент он наделяется даром «восстановления», который основан на сознательном процессе развертывания музыки во времени.

Главным же аспектом в изучении музыкального языка служит интонация. Этот феномен есть средство коммуникации композитора со слушателем. При создании верной коммуникации и совпадении в ней всех ее составляющих музыка начинает удачно вписываться в окружающую нас действительность, при этом создавая новое звучащее пространство.

Произведение имеет свою жизнь, если оно востребовано. Как композитору, так и исполнителю важно отслеживать «жизнь» музыкальной интонации, пытаться не пропустить тот период, когда меняется интонация, «ветшает, или становится искусственной» [70]. Рождение и трансформация интонации – это непрерывная работа сознания и слуха, превращающая звучание сопряженных звуковых элементов в музыку, а в более широком

смысле – в музыкальную культуру, основанную на красоте. По своей природе музыкальная культура представляет собой комплекс духовных явлений, базирующихся на красоте, ментальности, особенностях окружающей нас действительности. Как писал С. Т. Рихтер, «любое талантливое исполнение – это прежде всего сотворчество, в котором высокоорганизованное, зрелое музыкальное мышление способно проникать в самые глубинные пласты музыкального искусства, аккумулировать наиболее утонченные и сложные художественно-поэтические идеи, творческие концепции» [74, 66 – 67].

Творчество композитора и исполнителя можно считать своеобразной лабораторией, где композитором формируется основная концепция, исполнитель же, в свою очередь, должен быть готов раствориться в музыкальной стихии, быть захваченным только ею.

Музыкальное произведение может выступать воплощением различных уровней мировосприятия. Оно представляет собой своего рода конструкцию, состоящую из разных способов письма и культурных цитат. Таким образом, музыкальное сочинение раскрывает перед исполнителем широкое поле для интерпретации замысла композитора. Только через понимание произведения и его переживание может наладиться коммуникация между такими субъектами, как композитор, исполнитель и слушатель. За тот временной период, пока звучит произведение, меняется окружающая реальность. В таком взаимодействии и рождается креативная среда, имеющая воздействие, в свою очередь, на окружающую действительность.

Музыка сама по себе есть искусство эмоциональное, аффектное, обладающее большой способностью воздействовать на переживания и чувства человека. Исполнителю каждый раз приходится искать пути воздействия на слушателя и представлять сочинение в виде нового художественного творения. Музыка как художественный язык требует времени для ее освоения и понимания.

Любое явление в искусстве, рассматриваемое как состоявшийся факт, есть не что иное, как «ожидание на уровне идеи». «Ожидание» приводит к появлению культурного явления, воспринимаемого обществом с восторгом и энтузиазмом. Первоисточником, презентовавшим публике подобный феномен, является исполнитель. По словам А. Веберна, искусство – это «продукт всеобщей природы, выступающий в специфической форме человеческой природы» [79]. Исходя из этого, можно сделать вывод о том, что в звуке вокальном или инструментальном есть некая закономерность природы. Его колебания, тоны, обертоны мы слышим и воспринимаем на физическом уровне, воспринимаем музыку, которая в ходе своего развития освоила этот материал во всем звуковом, жанровом, тембральном многообразии. Главным в общении с искусством является понимание его языка. Завершающим звеном в этой коммуникативной цепочке выступает художественное восприятие. С помощью знаковой формы могут быть переданы любые переживания. Музыкальное произведение можно назвать самодостаточной, замкнутой языковой системой. Вмешиваясь в нее, интерпретатор расшифровывает символы текстовых знаков и представляет опосредованную им действительность слушателю.

Восприятие слушателя имеет индивидуальную, групповую, индивидуально-групповую, историческую обусловленность. Само по себе художественное, музыкальное произведение не принадлежит какой-либо эпохе, хотя и является одной из граней, характеризующих ее. Всякое восприятие музыкального произведения верно и ведет к вольности прочтения, так называемому «интерпретаторскому произволу». Эта концепция диалектична по своей сути. Утверждая вариантность и незыблемость в восприятии, она выступает за многообразный подход в воспроизведении музыкального сочинения, а также за единство стержня, заложенного в произведении.

Описываемая рецептивная эстетика близка философским взглядам И. Гете. Он считал, что жизнь художественному и музыкальному произведению

дает публика, так как без восприятия оно мертво. Лишь во взаимодействии с воспринимающей стороной, имея контакт с ее личным опытом, произведение получает жизнь, так как без этого музыка как искусство, длящее во времени, существовать просто не сможет. Само по себе понимание музыкального сочинения происходит не массово, а индивидуально – сколько слушателей, столько и вариантов восприятия.

Создание музыкального произведения, его воспроизведение и восприятие протекают по особым законам творчества. Восприятие, являющееся третьим звеном в коммуникативной системе, безусловно, тоже творчество.

Восприятие одного и того же музыкального произведения различными рецептивными группами в разное историческое время не тождественно. Сочинение, несомненно, проходит через призму психологических, индивидуально-эмоциональных особенностей и зависит от эстетических принципов культурной эпохи. Большое значение имеет также историческая ситуация и этническая принадлежность реципиента.

В момент восприятия музыкального сочинения определяются особенности конкретной личности – общая культура, жизненный опыт индивида, багаж впечатлений, способность фантазировать, степень одаренности. Личные переживания и знания, способность воспринимать искусство как опосредованную реальность имеет большое значение в самом процессе рецепции. Не имея такой жизненной подготовки, невозможно отделить произведение искусства от обыденности, от явлений природы.

Говоря о музыкальном произведении, его невозможно рассматривать вне контекста конкретного исполнительского воплощения. Многоликость его воздействия определяется специфическим качеством звука конкретного исполнителя. До конца объяснить многовариантность слышания и восприятия художественного феномена нельзя. В историческом времени различен сам процесс рецепции восприятия явления, взаимодействия его с определенной культурно-исторической средой.

Из вышесказанного можно сделать вывод, что ни музыкальное сочинение, ни его художественно-интерпретационный вариант не имеют абсолютной эстетической ценности. Его аксиологический уровень – постоянно колеблющаяся величина.

В теории коммуникации постоянно происходит смещение некоторых взглядов на объекты художественного общения:

- 1) Автор – исполнитель;
- 2) Исполнитель – публика;
- 3) Публика – автор.

Восприятие музыкального и художественного произведения – весьма личностный, интимный процесс, трудно-фиксируемый и зависящий от устойчивых факторов: уровня культуры воспринимающего, его жизненного опыта и временных факторов: эмоционального состояния и настроения, способности к восприятию в данное время. Взаимодействие различных органов чувств во время исполнения музыкального произведения и формирует непосредственное эмоциональное переживание. Слушатель постигает логику развития композиторской и исполнительской мысли, все ее богатство и множественность.

Как уже говорилось ранее, исполнение в первую очередь нуждается в потреблении, т.е. в публике. Воспринимающий музыку попадает в иное культурное поле, где и происходит непосредственное эмоциональное сопереживание, постижение интерпретаторской концепции, авторской мысли. Все это в сочетании с личным жизненным и музыкальным опытом, с апперцепцией и рождает восприятие. «Зеркальность» художественного творчества и художественного восприятия подчеркивает игровой момент. Природа искусства сама по себе пронизана игровыми аспектами. Своего рода это компенсаторные качества – то, что не проиграно в жизни, проигрывается в искусстве. В этом акте переживание реципиента ничуть не меньше переживаний самого исполнителя. Исполнитель в сближении с художественным образом непременно должен оставить зону контроля, не

слиться с ним окончательно. Зритель же может позволить себе полное погружение в процесс рецепции художественного продукта. Дальнейшее полностью зависит от степени одаренности реципиента. Например, Г. Гейне в момент концертного исполнения трансформировал свои музыкальные образы в зрительные. В его воображении возникали символы, рождающие новых литературных героев. Художественному впечатлению присуще выстраивание ассоциативного ряда, а он в свою очередь обусловлен степенью одаренности индивидуума и ее направлением. Художественное восприятие программируется рецепционной установкой. Такая настройка формируется с помощью предварительной информации о произведении – концертная программа, жанр, стиль, исполнитель. Такая информация настраивает на определенный уровень ожидания. Главным для зрителя является, кто исполнитель и каков стиль музыкального произведения. Это основные параметры в работе с публикой. Стиль воспринимается зрителями как гарант определенной эстетико-эмоциональной атмосферы. Он рецепционно-информативен и формирует готовность воспринять и усвоить определенную звуковую информацию.

Исполнитель является самым главным и решающим звеном в процессе передачи культурных ценностей заложенного в Бытие произведения от композитора к слушателю. Взаимодействие музыкального сочинения и его восприятие могут находиться на разных стадиях по отношению к музыке. Соучастие в таком диалоге совпадает с музыкальным воздействием. Восприятие превращается в переживание и познание.

Таким образом, процесс распространения культурных ценностей композитора идет через осмысление исполнителем и слушателем музыкального произведения, обеспечивая тем самым возможность для нового взгляда на развитие культуры. Интерпретация, рождаемая в сотворчестве композитора и исполнителя, по сути, является креативным продуктом, несущим в себе элементы новизны и множественности авторского замысла. Таким образом, исполнителя по праву можно назвать

соавтором, так как от уровня исполнительской трактовки во многом зависит бытие музыкального сочинения в культуре в целом. Ведь шедевр способен к диалогу с эпохой только благодаря таланту и мастерству исполнителя. Воспроизводя музыкальное произведение, исполнитель добавляет в него новый смысл, расширяет границы звукового творчества. Он размыкает произведение искусства в пространство культуры, при этом музыкальное сочинение закрепляется в памяти человека, каждый раз рождая его в новой трактовке нового исполнителя и новой эпохи.

На основании проведенного исследования можно сделать вывод о том, что музыкальное мышление композитора, исполнителя и слушателя является сложной системой, где взаимопроникновение идей порождает новые стили, направления, жанры. Это система, где нет четкой иерархической подчиненности. Настоящая встреча с музыкальным произведением – удел того исполнителя и слушателя, который способен вступить с ним в диалог не в качестве индивидуальности, а в качестве личности. Это означает полное, целенаправленное подчинение закону, положенному в основу сочинения. Музыкальное произведение в процессе передачи культурных ценностей становится средством художественного общения. Своей коммуникативной функцией оно представляет собой направленность музыкальной структуры на процесс ее восприятия, а также создает некий фундамент для активного осмысления слушателем музыкального содержания.

Следующим шагом в исследовании будет перевод статьи З.Ф. Пейнирциогла с целью понимания того, как влияет музыка на эмоциональное состояние человека во время ее прослушивания.

*1.3. Методика исследования музыкального мышления композитора
(на материале перевода статьи З.Ф. Пейнирциогла «Песни и
эмоции: являются ли слова и мелодия равными партнерами?»)*

Данное исследование проводил американский университет в Вашингтоне. Оно было направлено на изучение роли текста при передаче эмоций в музыке. Проведено четыре эксперимента. В первом и третьем эксперименте как мелодия, так и текст передавали одно и то же эмоциональное настроение, но во втором и четвертом были замечены некоторые несоответствия.

Безусловно, музыка как язык может вызывать и выражать разные эмоции. В этой связи, ряд исследований был направлен на изучение музыкальной изменчивости – темпа, ритма, динамических оттенков. Д. Кук в своих наблюдениях отмечал влияние темпа на эмоциональное состояние. Например, быстрый темп вызывал эмоциональным подъем, бодрое и приподнятое настроение испытуемых. Медленный же, напротив, наводил на раздумье, вызывая печальное состояние, а иногда даже чувство тревоги. Предлагаемые в первом и третьем эксперименте мелодии были просты и содержали большое количество повторений. Мелодии, имеющие более развернутое построение (во втором и четвертом эксперименте), воспринимались испытуемыми неоднозначно. При их прослушивании у некоторых наблюдалась смена эмоционального состояния с позитивного на тревожное, в некоторых случаях у испытуемых появлялось даже негативное настроение.

Безусловно, музыка влияет на эмоциональное состояние. Нередко маркетологи и кинематографисты используют связь музыки и эмоций субъекта. Например, в финальной сцене фильма можно услышать эмоционально-напряженную музыку, в свою очередь, в супермаркете, особенно в праздничные дни, звучит легкая, веселая, позитивная мелодия, дающая возможность покупателю расслабиться и насладиться покупками.

Песня специфична тем, что несет в себе не только мелодическую, но и текстовую информацию. Конечно, как музыка, так и стихотворение в песне могут звучать по отдельности и нести собственное сообщение. Но при соединении этих двух компонентов рождается новое смысловое значение. В этом как раз и прослеживается связь текста с музыкой.

При анализе популярной музыки Гализио Хендрик обнаружил следующее: большой эмоциональный отклик получили произведения, имеющие литературный текст. Через слово в процессе прослушивания у испытуемых рождались зрительные образы и в общем был положительный эмоциональный настрой. Но, с другой стороны, Гфеллер и Кофман сделали вывод о том, что музыканту-профессионалу нужен прежде всего музыкальный текст, его анализ. Литературный текст может «увести» обучающегося музыканта от правильного восприятия, эмоциональной отзывчивости на звучание мелодии, от аналитической реакции на исполняемое произведение.

Следующий этап в исследовании эмоционального феномена – это темп. Исследователями было обнаружено особое влияние темпа в сочетании с музыкой на настроение субъекта. Результаты оказались неоднозначными. Так, мелодия грустной песни, играемая в медленном темпе, воспринималась положительно, но она же в более подвижном звучании не понималась слушателем, при этом негативно воздействуя на психическое состояние. Таким образом, И. Страттон и Ю. Залановский [62] пришли к выводу о том, что наибольшее влияние на психическое состояние субъекта имеет литературный текст.

Следующий этап эксперимента – прочтение испытуемыми литературного текста под грустную либо веселую музыку или же вовсе без музыкального сопровождения. У участников, читавших текст под грустные и задумчивые мелодии, заметно упало настроение. А у читавших текст под живую и веселую музыку, наоборот, настроение стало приподнятым независимо от литературного содержания. У испытуемых, читавших только

текст без музыкального сопровождения, настроение не изменилось. В связи с этим были сделаны выводы о том, что наибольшее влияние на эмоциональное состояние оказывает мелодия.

Очень большое значение в экспериментах имела гендерная принадлежность субъекта. Женщины во время исследований были эмоционально чувствительней, нежели мужчины. Грустная мелодия в сочетании с лирическим текстом вызывала у испытуемых ностальгию. Но совершенно другой была реакция на то же музыкальное произведение, когда в грустной мелодии присутствовал сатирический текст. Мужчины же дали противоположные результаты. Прослушивание мелодии с сатирическим текстом вызвало у них приподнятое настроение, в то время как лирическая музыка у некоторых из них вызвала депрессивное состояние. Таким образом, в ходе исследования был установлен тот факт, что мужчины больше всего реагируют на текст, а женщины – на мелодию.

Цель первого эксперимента заключалась в определении влияния слова на эмоциональную составляющую в музыке. Для этого участникам предлагалось оценить свое эмоциональное состояние при прослушивании мелодии в отдельности, а также в паре с конгруэнтностью текста.

В эксперименте принимало участие 32 человека: 21 женщина и 11 мужчин. Испытуемые участвовали на добровольной основе.

Для исследования использовалась музыка разных стилей и направлений: классика, поп, джаз. Мелодии классифицировали по четырем видам эмоций: радость, гнев, печаль и спокойствие. Их разделили на две категории – мелодии со словами и без слов. Музыкальные отрывки исполнялись и женским, и мужским голосом.

Для реализации данного эксперимента участников разделили на малые группы. Одной из них включали музыкальные отрывки, спетые женским голосом, другой – мужским. Во время прослушивания они оценивали свое эмоциональное состояние по девятибалльной шкале.

Таблица 1. Эксперимент № 1

Эмоциональное состояние						
Музыка с текстом			Музыка без текста			
Эмоции	Женщины	Мужчины	Общая	Женщины	Мужчины	Общая
Радость	7.85	8.18	7.96	6.62	6.91	6.72
Печаль	5.79	5.20	5.59	6.51	6.11	6.38
Спокойствие	7.75	7.95	7.82	4.05	6.41	4.52
Гнев	5.00	4.41	4.80	6.08	6.59	6.26
Общее	6.60	6.44	6.54	5.82	6.26	5.97

В результате исследований было выявлено, что наиболее высокие баллы ставились при прослушивании радостной музыки, нежели других категорий. В целом участники оценили высоким рейтингом литературный текст совместно с музыкальным сопровождением. Также было отмечено, что сатирический текст отвлекал от прослушивания радостной, веселой мелодии, в то же время дополнял и вкладывал особый смысл в мелодии печально-созерцательного характера.

Г. Хейлман проследил связь положительных эмоций с левым полушарием головного мозга, отрицательные же – с правым. Участники с левополушарным мышлением положительно реагировали на тональную музыку, но крайне отрицательно воспринимали атональную. Также был сделан вывод, что тексты, используемые в эксперименте, во многом вызывали отрицательные эмоции испытуемых.

Цель второго эксперимента заключалась в изучении влияния слова на музыкальное произведение в целом (проследить, является ли поэтический текст доминирующим в вокальном произведении или нет).

Текст и музыка в данном исследовании эмоционально не совпадали между собой.

Участниками являлись субъекты разного социального положения: студенты, рабочие, учителя. В предыдущем эксперименте никто из них не принимал участие.

В ходе эксперимента включались музыкальные отрывки, в которых поэтический текст эмоционально не всегда совпадал с мелодией, например, грустная мелодия в паре с радостным текстом.

Участникам необходимо было определить совпадения слов и эмоционального содержания мелодической линии. Все музыкальные отрывки были пропеты женским голосом.

Таблица 2. Эксперимент № 2

Эмоции	Совпадение мелодии и текста	Несоответствие текста и мелодии	Эмоциональное несоответствие	Общее несоответствие
Радость	6.94	6.42	4.11	5.27
Печаль	7.00	5.73	5.50	5.61
Спокойствие	6.47	5.81	3.98	4.90
Гнев	6.25	4.81	3.41	4.11
Общее	6.66	5.69	4.25	4.97

В ходе эксперимента было выяснено, что испытуемые положительно реагировали на те музыкальные примеры, где текст и мелодия эмоционально совпадали между собой. Все примеры, несомненно, вызывали эмоции у субъектов. Но, как показали результаты опроса, доминирующим компонентом в вокальном сочинении стала мелодия, а не слово.

Очень важное значение в результатах эксперимента сыграла гендерная принадлежность субъектов. Женщины придавали большое значение мелодиям и текстам, имеющим лирико-созерцательное содержание, нежели мужская половина участников.

Исходя из результатов, приведенных в таблице, видно, что испытуемые достаточно высоко оценили музыкальные отрывки с предполагаемыми эмоциями «грусть» и «гнев», где слова и мелодия были конгруэнтны между собой. Некоторые участники путали эмоции печали и спокойствия, поэтому рейтинг у них почти равный. Музыкальные выдержки с противоречивыми эмоциями в музыке и тексте получили низкий рейтинг у опрашиваемых.

Таким образом, исследование, направленное на выявление партнерства текста и мелодии, их эффективности при передаче эмоций и их влияния друг на друга показало, что доминирующим элементом в вокальном сочинении все же является мелодия.

В следующих двух экспериментах были исследованы аффективные реакции на музыку – показ фото под играющую мелодию.

Методы эксперимента были аналогичны методам первого и второго экспериментов за исключением того, что участники рассматривали специальные фотографии в момент проигрывания музыкального отрывка. Во время прохождения исследования участники просмотрели 48 фотографий: 16 фотографий с музыкой вокальных произведений, 16 показывались под инструментальное сопровождение и следующие 16 без какого-либо музыкального сопровождения.

Отличительной чертой последнего четвертого эксперимента являлось то, что музыка во время показа была не конгруэнтна со словом. Но в обоих экспериментах базовым исследованием стала аффективная реакция испытуемых на фотографии без музыкального сопровождения.

В третьем эксперименте фотографии испытуемым показывали с такой периодичностью, с какой звучали музыкальные отрывки. Также включались вокальные произведения, спетые то женским, то мужским голосом.

В четвертом эксперименте показывали фотографии с таким сопровождением, где слова и музыка эмоционально имели несовпадения между собой.

Как и в предыдущих экспериментах, участники оценивали аффектные реакции для четырех видов эмоций: «радость», «печаль», «спокойствие» и «гнев».

Рассматривались различия между интенсивностью эмоциональных реакций в зависимости от состояния музыки (показ фотографий с вокальным сочинением, с инструментальным сопровождением и без какой-либо инструментальной поддержки) и типами эмоций.

Таблица 3. Эксперимент № 3

Эмоции	Фотографии в паре с музыкой и текстом	Фотографии в паре только с мелодией	Фотографии без сопровождения	Общая
Радость	5.26	5.64	4.69	5.19
Печаль	3.63	3.74	2.57	3.31
Спокойствие	4.61	5.74	4.99	5.11
Гнев	3.29	2.95	2.19	2.81
Общее	4.20	4.52	3.61	4.11

В ходе эксперимента участники высоко оценили те фотографии, которые шли в паре с радостной, непринуждённой мелодией, с текстом и без него, чем те, которые показывались во время включения печальной или серьезной музыки.

Рейтинг для фотографий в сопровождении радостной, грустной, спокойной мелодии без слов не отличался от представляемых фотографий со словами.

Эти результаты несколько отличаются от тех, что были в первом эксперименте, где слова отвлекали от положительного эмоционального фона и настраивали больше на негативные эмоции. Здесь же слова несколько не мешают слушателю получить для себя положительные эмоции. Таким образом, несмотря на то, что дифференциация отдельных эмоций,

наблюдаемая в первом эксперименте, была потеряна, баланс или полярность эффектов до сих пор сохранились. Наличие фотографии, с одной стороны, «смыли» конкретные эмоции, но в то же время сохранили общую направленность эмоций, которая и была передана музыкой.

В четвертом эксперименте пытались проследить различие между интенсивностью рейтинга в зависимости от типа эмоций и состоянием музыки (фотографии в паре с конгруэнтными мелодиями и словами, фотографии в паре с инструментальным сопровождением и фотографии в паре с эмоционально несовместимыми мелодией и текстом).

Таблица № 4. Эксперимент 4

Эмоции	Совпаде- ние мелодии и текста	Несоот- ветствие текста и мелодии	Текст совпадает с эмоциональным состоянием, мелодия нет	Без музыкаль- ного сопровожде ния	Общая
Радость	5.03	5.11	4.54	4.31	4.75
Печаль	3.53	3.42	2.86	2.45	3.07
Спокойствие	6.38	5.18	4.40	4.57	5.13
Гнев	3.13	3.22	2.57	2.30	2.80
Общее	4.52	4.23	3.59	3.41	3.94

Согласно данному исследованию, показ фотографий во время звучания вокального произведения оценивался выше, чем тогда, когда фотографии показывались без сопровождения вообще.

В этом эксперименте к более сильным эмоциям привел лирический текст передаваемый в паре с радостными мелодиями, а не с серьезной музыкой. В первом случае оба компонента передавали положительные эмоции, а подобная комбинация дала синергетический эффект.

Был сделан вывод о том, что тексты вокальных сочинений действительно влияют на эмоции при передаче «грусти» или «гнева» в музыке. Однако неожиданным оказалось то, что слова могут отвлекать от эмоций, вызывая в радостной или спокойной музыке только положительные эмоции. Таким образом, можно представить, что слова могут влиять на общую эмоциональную направленность музыки, позволяя ей более легко передавать негативные эмоции, если они присутствуют в данном произведении.

В ходе исследований участники более высоко оценили музыку, передающую положительные эмоции, чем музыку, передающую негатив. Вполне возможно, что случайные мелодии и слова в выбранных эмоциях были неразрывно связаны с аффективным средством выявления положительных эмоций, по сравнению с теми, которые были выбраны для передачи отрицательных эмоций.

Таким образом, было установлено, что мелодия во всех четырех экспериментах была доминирующим компонентом. В большинстве случаев текст отвлекал испытуемых от предполагаемых исследовательской группой эмоций.

Музыка – это тайна. По мнению Ч. Дарвина, «она является самой загадочной способностью, которой наделен человек». В исследовании была проведена связь между музыкой и человеческими эмоциями. «Музыка – это человеческая культурная универсалия, которая не служит никакой очевидной адаптивной цели, это загадка для биологов-эволюционистов» [20, 37].

Автор статьи согласен с тем, что музыка – это своеобразная культурная универсалия. В своем исследовании он пытался определить, как влияет музыка на психическое состояние субъекта.

После рассмотрения отдельных теорий и экспериментов была выдвинута гипотеза, основанная на аргументах из когнитивной науки и математических моделей разума, предполагающая то, что музыка является наиболее важным компонентом в функции эволюции разума и культуры.

Создание эмоций выступает основной целью музыки. Композитор пытается подражать человеческой речи, воплотить в мелодической линии всю страсть души. В то же время концептуальное содержание текстов, как выяснилось в ходе исследования, могут влиять на эмоциональное состояние человека. «Слово должно быть хозяином гармонии, а не ее рабом», – писал Монтеверди в начале XVII в. Это утверждение стало главным лозунгом эпохи музыкального Барокко. В это же время рождается оперная музыка в Италии.

Природа эмоций стала насущной философской проблемой. Так, например, Декарт сделал попытку научного объяснения страсти. Он представлял себе эмоции, объясняя их как объекты, связанные с физиологическими процессами.

Основываясь на теории Декарта, Иоганно Маттезоно разработал теорию эмоций в музыке под названием «учение о любви». Эмоции «являются истинными материалами добродетели, а добродетель, в свою очередь, есть нечто хорошо организованный и грамотно умеренный элемент настроения» [37, 55 – 60]. Таким образом, музыкальное произведение – это всегда проявление эмоций.

М. Юслин и Ю. Вестфелл [75], проводя анализ механизма музыкальных эмоций, подчеркивали, что «эмоции» – это ряд нейронных механизмов. Механизмы и роль эмоций в сознании и культурной эволюции являются предметом исследования З.Ф. Пейнирциогла.

Музыкальная власть над человеческой душой и телом оставалась загадочной, начиная от Аристотеля вплоть до XX века. Современные эволюционные психологи признали музыку как культурную универсалию, обладающую огромной силой.

Рассмотренные в первой части примеры и исследования, четко рисуют картину происхождения и функциональности музыкальной эмоции. Также рассматриваются многочисленные вопросы, многие из которых оставались открытыми на протяжении тысячелетий.

Все вышесказанное позволяет говорить об актуальности подхода к музыкальному исполнительству как междисциплинарному феномену. Л. Гинзбург подчеркивает следующее: «Исполнение будет содержательным только в том случае, если в восприятии слушателя получит так или иначе сконструированный эмоциональный резонанс. Оно будет наиболее глубоким, если этот резонанс совпадет с тем, который задумал композитор, при создании исполняемого произведения» [17]. Конечно, основная ответственность при этом возлагается на интерпретатора. Исполняемое произведение станет «выдающимся», если в результате высокого накала воздействия вызовет у слушателей положительную, личностную эмоциональную и этическую реакцию.

В ходе теоретического исследования «музыкального мышления» композитора, исполнителя и слушателя можно сделать вывод о том, что в этом акте задействовано прежде всего два процесса: 1) взаимосвязь композитора и музыкального материала; 2) взаимосвязь музыкального произведения и человека-слушателя. В процессе работы композитора с музыкальным материалом рождается не просто музыкальное произведение, а музыкальный образ, который автор музыкального сочинения зашифровывает в знаки-символы. Раскрыть этот образ и донести до реципиента, безусловно, может музыкант-профессионал – исполнитель. Только тогда и начинается запускаться второй процесс. Во время музыкального исполнения интерпретатор раскрывает замысел автора. Исполнение на сцене музыкального произведения – процесс временной. Именно в этот миг рождается нечто новое – музыкальный образ. Проигрывание одного и того же произведения даже одним и тем же исполнителем звучит каждый раз по-разному. Таким образом, можно сделать вывод, что музыкальный образ уникален сам по себе, он никогда не будет похожим, каждый раз в ходе прослушивания сочинения в сознании реципиента будут возникать новые зримые и незримые образы.

Одно и то же произведение воспринимается по-разному в зависимости от возраста группы и гендерной принадлежности. Так, например, образ рожденный у ребенка в ходе прослушивания произведения, будет отличен от образа, возникшего в сознании взрослого человека. Женщины и дети, в отличие от мужчин, более эмоционально восприимчивы. Образы, рождаемые в их сознании, яркие и красочные. В момент прослушивания они могут нарисовать картину, т.е. воплотить внутреннее свое представление в зримый художественный образ.

Исследовательская методика З.Ф. Пейнирциогла помогает в выявлении особенностей музыкального мышления композитора. Автор в своем творческом процессе постигает единство вещественной стороны и раскрывает смысловую единицу художественного произведения музыкального искусства. Так как музыкальное мышление композитора является особым продуктом образного, эмоционально-психического звена, то процессы, протекающие внутри культуры, имеют также культурное основание.

В момент восприятия музыкального произведения внутренний и внешний мир начинают «соприкасаться». Таким образом, отражение и соучастие всех сторон совпадает с музыкальным воздействием. В таком процессе передачи культурных ценностей композитора восприятие музыкального произведения превращается в переживание и его познание.

Следующим этапом работы станет исследование «музыкального мышления» школьников, целью которого служит выявление процесса передачи и освоения культурных ценностей.

Глава II. Прикладное исследование отношений исполнителя и слушателя как процесса передачи и освоения культурных ценностей (на материале анализа музыкального мышления детей школьного возраста).

2.1. Характеристика особенностей музыкального мышления ребенка в области психологии и педагогики

Музыка, будучи частью общечеловеческой культуры и одной из граней искусства, является мощным средством художественно-эстетического воспитания.

В современной системе образования активно решаются воспитательные, образовательные и творческие задачи. Сегодня парадигма музыкального мышления определяет некоторые концептуальные положения, представляющие определенную базу для построения самой процедуры музыкального обучения.

Аксиологическое основание такого положения строится на идее ценностей музыкального искусства, которые приводят к формированию «ценностного взаимодействия» с миром и способствуют формированию представлений о целостности картины мира, а также развитию ребенка.

В прикладном исследовании за основу взята идея о том, что музыка как вид искусства воздействует на чувства, эмоции, переживания человека, служит средством развития эстетических и нравственных чувств, художественных и музыкальных вкусов.

Важен переход музыкального искусства с его жанровой основой, стилистическими особенностями в концептуальные идеи, выстраивающие процесс музыкального образования ребенка. Поэтому прежде всего цель такого образования – сформировать музыкальную культуру ребенка как часть его духовности. Этот процесс органически включается при реализации теории на практике.

Заметим, что главенствующие законы музыки и дидактики – методы, принципы и приемы обучения – обязательно интегрируются в музыкальном образовании. Это реализуется не только с помощью выстраивания определенной системы обучения на уроках, но и в процессе внеурочной деятельности, включающей в себя комплекс каких-либо событий и мероприятий. Музыкальное произведение, используемое в таких мероприятиях, становится средством успешного их проведения, что в свою очередь опосредованно влияет на формирование определенных качеств личности и ее музыкальных способностей.

Современный мир открывает многообразие культурных возможностей: от традиционного до виртуального и мультимедийного понимания. Музыка как вид искусства дает возможность учащимся ощутить и познать мир. В процессе взросления человек под воздействием музыки саморазвивается, самосовершенствуется, вступает с ней в художественно-эстетический «диалог». Через этот «диалог» с музыкальным искусством обучающемуся легче приобрести те ценности, которые впоследствии содействуют расширению жизненных интересов, выработке прекрасного вкуса, побуждают к высокому и тонкому чувству. Музыка воздействует не только на обучающего, но и своим интонационным миром пронизывает весь образовательный социум.

В процессе исследования влияния музыки на мышление ребенка современные ученые отмечают, что она благотворно воздействует на общее развитие детей – обогащается эмоциональная и духовная сфера, совершенствуется мышление, ребенок становится чутким к понятию «красоты» в искусстве и жизни.

Сегодня музыка многофункциональна, она затрагивает индивидуальную и общественную сферы жизни человека. В России увлечение музыкальным искусством приобретает массовый характер, такое искусство становится вспомогательным средством в других видах человеческой деятельности.

Музыка как вид искусства прежде всего помогает обучающемуся открыть для себя возможность познавать и ощущать этот мир, а в процессе познания стать «творцом» из небытия. Говоря о понятии «самовыражение», необходимо учитывать тот факт, что восприятие в каждом возрасте проходит неодинаково. Например, в раннем возрасте в сознании ребенка доминирует наглядно-образное восприятие, в младшем школьном возрасте – словесно-логическое и чувственно-логическое. Ребенок так или иначе нуждается в потребности самовыражения, но в разной степени.

Являясь отражением художественно-реальной жизни, музыка воплощает ее в идеальных образах. Она способна с глубиной выразить мир мыслей и чувств ребенка. В ней можно увидеть единство, заключенное в речевых интонациях, чувствах и эмоциях. Многообразие музыкального восприятия занимает одно из главных мест в антропологии музыки. Субъект предстает как чувственно-рациональный, идеально-материальный феномен. В первую очередь музыкальное искусство раскрывает соотношение музыки и бытия.

По мнению Л. Бочкарева, музыкальное произведение несет в себе информацию двух видов: семантическую (смысл отражается в партитуре сочинения) и эстетическую, связанную с самим процессом восприятия. Человек способен воспринимать определенную норму поступающей информации. Если допустимая норма превышает, например, очень сложный мелодический и гармонический язык, то слушатель не всегда может адекватно воспринимать полученную звуковую информацию.

В ходе анализа разновидностей музыкального мышления В. Петрушин [48] пришел к выводу о том, что в процессе создания и восприятия музыкально-художественного сочинения слушателям свойственно наглядно-образное мышление, исполнителю-интерпретатору – наглядно-действенное, а композитору – абстрактное.

Соглашаясь с мыслью ученого, следует отметить, что анализ структуры мыслительных процессов как целостного объекта сознания отдельных

исполнителей показывает, что, несмотря на индивидуальные отличия, они обязательно включают в себя три вида мышления, удельный вес и способ взаимодействия которых определяется субъективной творческой ориентацией каждого отдельного музыканта.

Для осуществления художественно-музыкальной деятельности большое значение имеет эйдетический образ, который характеризуется субъективным представлением о предмете в течение определенного времени после прекращения восприятия, имеющего четкость и детализацию. Эйдетические образы находятся между чувственным восприятием и воображением. Эйдетический образ – спроектированный, он является настолько четким, ярким и дифференцированным по форме, что производит впечатление образа-восприятия.

Немецкий психолог Е. Йенш [74, 45 – 50] выделил два типа эйдетических образов. Первый тип представляет собой растянутые во времени последовательные образы, которые обычно имеют цвет, дополнительные по отношению к оригиналу. Второй тип напоминает усиленный образ памяти. В описание эйдетических образов входят несовместимые характеристики «послеобраза» и представления памяти. Возникновение эйдетических образов лишь по окончании стимуляции, быстротечность и детальная четкость делают их похожими на послеобразы. Однако если смотреть на различные части эйдетических образов и видеть их с одинаковой четкостью, это означает, что эйдетические образы есть образы памяти.

Процесс обучения в музыкальной школе связан с выучиванием музыкального произведения наизусть. Известен факт, что музыкальный материал, который фиксировался в памяти традиционным методом, быстро забывается, словно вычеркивается из памяти. Для преодоления неверно сформированных профессиональных навыков в процессе работы над музыкальным произведением преподаватель должен повторять одно и то же замечание многократно.

Напомним, что процесс изучения музыкального сочинения влияет на музыкальное мышление человека. Главная задача, которая ставится перед преподавателем, – это создание оптимальных условий развития детской индивидуальности. Проводя исследования в области психического воздействия на эмоциональное состояние детей школьного возраста, ученые Р. Поломин и Д. Даниэль пришли к выводу о том, что одной из главных причин вариативности является фактор среды, в которой формируется индивидуальность ребенка.

Формирование духовных интересов школьников имеет свои особенности, отражающие не только юношескую культуру, но и культуру того места, где они обучаются. Современный школьник не всегда стремится к «высокому» и духовному. В ходе исследований из предложенных видов духовной культуры наиболее любима та, которую легко воспринимать. Предпочтение отдается эмоционально-заразительным, не требующим значительного интеллектуального напряжения, доставляющим удовольствие видам: эстрадной музыке, развлекательным телепередачам и т.п.

На уроках музыки для создания собственного творческого продукта обучающиеся должны проводить анализ музыкальных произведений. С целью активизации работы на уроке, преподаватель может объединять детей по типу их темперамента. Такая система позволяет ребенку чувствовать себя комфортно в среде, где он пребывает в данное время, а также включиться в совместный творческий процесс.

Изменяемость культурной среды позволяет рассматривать диапазон культурных образов, который способен порождать дополнительные возможности выбора личностных ценностей и новых отношений с культурной средой в меняющейся обстановке.

Как бы то ни было, музыкальное образование, нравственное воспитание являются результатом музыкальной культуры человека, которая сочетает в себе отечественные, национальные и мировые музыкальные ценности. Составляющие содержания произведения музыкального искусства

воплощают в себе общезначимые, подлинные ценности, волнующие каждого, кто соприкасался с великими творениями искусства музыки.

Со временем трактовка содержания музыкальной культуры, хотя и претерпевает существенные изменения, все же отличается определенной стабильностью, а сам процесс переоценки музыкальных ценностей носит постепенный характер.

Музыкальное образование представляет собой систему знаний, основанных на репродуктивном подходе к способам музыкального обучения. Главным в методологии музыкального образования как процесса музыкально-культурного развития человека выступает научение самостоятельному восприятию искусства музыки. При этом понимании музыкальное сознание обучающегося и окружающий его музыкальный мир как форма существования представляет собой органическое единство образного и логического. Другими словами, музыкальное образование должно способствовать индивидууму не только познать закономерности музыкального искусства, но и овладеть навыком интерпретации многообразных явлений музыкальной действительности, понимания своего индивидуального музыкального «Я» и музыкальной выразительности всего человеческого опыта. Следовательно, в музыкальном развитии личности важно не ограничивать инициативу, поскольку в итоге обучающийся должен осознать, что он сам определился в направлении музыкальной деятельности и сам ответственен за ее последствия. Однако, как показывают исследования, не каждый индивидуум способен решить эту задачу. Очень часто на выбор музыкальных предпочтений, на формирование интересов и потребностей в данной сфере большое влияние оказывает музыкальное окружение.

В этой связи возрастает роль музыкального образования (общего и профессионального), так как именно в среде формального музыкального обучения учащийся в наибольшей степени проявляет свои музыкальные способности и наклонности. В процессе музыкально-учебной деятельности человек может пересмотреть свою музыкально-культурную направленность,

расширить сферу музыкальных интересов и потребностей. По сути, потребности и интересы соответствуют двум уровням эмоционально-чувственной человеческой внутренней сущности, проявляющейся в направленности освоения заключенного в музыке социально-художественного опыта. Вместе с тем потребности и интересы представляют собой единый индивидуальный комплекс. Его структура обусловлена развитием относительно осознанной музыкальной деятельности (например, в восприятии музыкального материала или индивидуальном исполнении сочинения) и способствует реализации личностного потенциала человека, т.е. музыкально-культурного его качества, повышающего или понижающего социально-ценностную эффективность этой личностной музыкальной деятельности.

Нужно также вспомнить о том, что в массовой музыкально-образовательной практике императивное содержание музыкального образования длительное время оставляло без внимания именно эмоциональную сферу человека. Из опыта последнего десятилетия видно, что, выстраивая культурное пространство музыкального общения, преподаватели влияют на развитие личности обучающегося только косвенно. Большинство музыкально-образовательных проблем возникает потому, что дети часто бывают вовлечены в другие музыкально-культурные связи, где подвергаются различным формам музыкального воздействия, формирующим их музыкальные интересы и потребности. Современная культурная среда, окружение, личный музыкальный опыт человека делают его неподвластным социокультурным институциональным формам, осуществляющим музыкально-образовательную деятельность.

В свете сказанного выявление своеобразия культурной среды, ее значения в развитии музыкальной культуры и личностного отношения к окружающей действительности для музыкального образования и воспитания имеет чрезвычайную важность. При всем многообразии музыкальных образов, с древнейших времен органично включаемых в художественное

мышление человека, в культуру разных народов, просматриваются некоторые общие магистральные линии в трактовке роли среды в жизни человека: речь идет в основном о ее преломлении в музыкальном искусстве, образовании, воспитании.

Художественное образование дает возможность ребенку приобрести прочные устои в познании и творчестве, как можно больше реализовать себя, определиться предметно, профессионально, социально и личностно.

Усиленное внимание к музыкальному искусству в образовательных учреждениях влечет за собой ряд педагогических проблем. Если раньше задачи музыкального воспитания детей школьного возраста ограничивались поверхностным ознакомлением учащихся с музыкальным искусством, получением элементарных музыкальных знаний, то в современной системе образования появилось убеждение, что нравственно воздействуют на ребенка все стороны жизни, и необходимо повышать его интеллектуальную деятельность и нравственную активность.

Так, разбор структуры музыкального произведения формирует у учащихся навыки счета и представление о возможности применения букв как символов, что вполне может вызвать понимание в других областях науки, например, в математике. При разучивании хоровых произведений и работе с музыкальными импровизациями на уроках музыки можно обращаться к русскому языку, так как в процессе пения необходимо знать виды простых предложений, уметь правильно произносить слова, выразительно читать текст, находить в нем главные слова.

Однако наиболее интегративна музыка с литературой и изобразительным искусством. В этой связи Д.Б. Кабалевский отмечал следующее: «Учащиеся должны почувствовать, что эти три вида искусства не только не отделены друг от друга, но, напротив, связаны многими нитями, и знание одного из них помогает более глубокому восприятию и пониманию остальных» [23].

Восприятие является одним из главных видов детской музыкальной деятельности. В. Г. Белинский писал: «Влияние музыки на детей благотворно, и чем раньше начнут они испытывать его на себе, тем лучше для них. Они не переведут на свой детский язык ее невыговариваемых глаголов, но запечатлеют их в сердце, не перетолкуют их по-своему, не будут о ней резонировать; но она наполнит гармонией их юные души» [8, 56 – 58].

Отобразив окружающую действительность, композитор, художник или писатель мыслят образами. Образность, единство содержания, формы определяют связь между предметами эстетического цикла.

Музыка может восприниматься ребенком разными способами:

1. «Пассивное восприятие» – во время прослушивания ребенок занимается своими делами, музыка является фоновой.
2. «Частично-активное» восприятие – человек слушает музыку, но одновременно находится в собственных мыслях. Звучание определенной мелодии служит некоторым вдохновением для него.
3. «Активное» – воспринимающий хочет слушать ту или иную музыку, пытается спеть мелодию. В момент слушания нужного звукового элемента в процессе восприятия начинает принимать участие тело – жесты, припляс, топание ногой и т.п.

Именно в музыке закладываются основы и фундамент личности, формируются нравственные и эстетические идеалы и нормы морального поведения. Значимость музыкального искусства необходимо рассматривать на основе синтеза наук. Только так можно понять, какую роль играет музыка в развитии гармоничной личности ребенка, в воспитании стремления познания прекрасного. Развивать это чувство необходимо не только путем объяснений, но и активным слушанием музыкальных шедевров.

Рассмотрим подробнее особенности воздействия музыкального искусства на современного школьника. Любые виды музыкальной деятельности могут служить средством нравственного развития. В музыкальном наследии отечественных и зарубежных композиторов

существуют произведения вокального и инструментального жанров. Ценность их воздействия на внутренний душевный мир ребенка равнозначна, только в вокальной музыке присутствует связь эмоционального переживания со словом, что помогает осознать нравственную идею композиции. Развивать чувство прекрасного стоит не только путем объяснения, но и путем активного слушания музыкальных шедевров, наблюдения, переживания окружающей действительности в доступных для детей формах.

Д.Д. Шостакович писал, что «любителями и знатоками музыки не рождаются, а становятся. Чтобы полюбить музыку, надо прежде ее слышать» [37, 44 – 50]. Прикасаясь к прекрасному миру музыкального искусства, дети учатся мыслить, чувствовать и сопереживать. У них развиваются умственные способности и параллельно с этим закладываются нравственные ориентиры. Композитор считал, что источником и средством воспитания нравственной культуры детей являются яркие произведения искусства, воздействующие на нравственную и эстетическую сторону души, способные вызвать эмоциональный отклик. По мнению Шостаковича, в музыкальных произведениях композиторы выражают свое отношение к окружающему миру, умело сочетая мелодию, гармонию и ритмический рисунок. Эти высокохудожественные композиции формируют нравственно-эстетическую культуру школьников. Рассматривая данное утверждение, можно сказать о том, что музыкальное искусство является средством всестороннего и целостного формирования личности. Оно способствует совершенствованию нравственных идеалов и норм, активизации умственных способностей и воспитанию эстетического отношения к окружающей действительности. С развитием музыкального и эстетического вкуса у детей рождается творческое воображение, появляется эмоциональное отношение к музыке и другим видам искусства, переживания детей становятся более глубокими и осмысленными, что способствует формированию и развитию внутреннего духовного мира.

Говоря о воспитании средствами музыкального искусства, необходимо учитывать прежде всего возрастные особенности ребенка. Чем ребенок младше, тем больше он восприимчив к музыке и искусству. В младшем школьном возрасте у него тонкая и достаточно ранимая душа, он способен в равной степени воспринимать как прекрасное, так и безобразное. Поэтому главное – заложить правильное основание в детском возрасте, дабы не дать образоваться и заполниться пустоте отрицательными привычками и знаниями.

Но как же все-таки музыка влияет на душу ребенка? М.С. Каган говорил о том, что музыкальное произведение живет во времени – оно рождается, течет и исчезает вместе с завершением исполнения. С таким утверждением невозможно не согласиться, ведь музыка – это особое слышимое, ощущаемое, осмысляемое, переживаемое слушателем время. Поэтому детям, ввиду способности музыки создавать пространственные образы, легче воспринимать музыкальные произведения, так как у них формируются пространственные, слуховые и зрительные ассоциации. Обычно школьниками музыка воспринимается как картина, изображение какого-либо события или явления.

Это понимание влияния музыки на детей и их нравственное и эстетическое становление было уже во времена античности. Несмотря на обширные интересы в различных сферах деятельности, особое внимание уделялось нравственному воспитанию и приобщению детей к прекрасному миру искусства. Рассматривая проблемы нравственно-эстетического воспитания, античные философы пришли к выводу, что музыка способна оказывать влияние на эстетическую сторону души, а поскольку она обладает таким свойством, то должна быть включена в число предметов воспитания детей.

Древнегреческий мыслитель Аристотель пишет в своих трудах о нравственном воспитании: «Подобно тому, как гимнастика способствует до

известной степени развитию физических качеств, так и музыка способна воздействовать на этическую природу» [56, 45].

Он говорил о том, что музыка имеет большое влияние на моральные стороны ребенка, она затрагивает как его психику, так и эстетическое восприятие, поэтому является сильным средством психологического воздействия на детей: «Ведь даже одна мелодия без сопровождения ее словами заключает в себе эстетические свойства. Между тем ни краски, ни запахи, ни вкусовые ощущения ничего подобного в себе не заключают» [56, 26]. Выделяя три стороны воспитания – умственное, нравственное и физическое, он считал их равными по важности в формировании сознания ребенка, ведущую роль мыслитель отводил музыкальному воспитанию, которое прежде всего служит средством нравственного и эстетического совершенствования.

М. Горький также говорил о значимой роли музыки в формировании личности обучающего. Он считал, что искусство (литература, музыка, архитектура и живопись) является могучим средством духовного возвышения личности. Без искусства не может быть ни стиля, ни вкуса, ни разностороннего понимания окружающей действительности. Он называл эстетику этикой будущего. Эстетические эмоции глубоко влияют на сознание и внутренние душевные чувства ребенка. Музыка несет в себе большую познавательную функцию, тем самым способствуя развитию чувств, эмоций, сознания, формированию убеждений и взглядов. В своих исследованиях российский преподаватель А.Б. Астафьев высказал мысль о том, что в музыке ценно не только то, что звучит, но и то, какие мысли она рождает. Размышления о музыкальном искусстве не только помогают лучше понять само искусство, но и побуждают человека к философским, эстетическим и нравственным исканиям. Под музыкальным искусством Астафьев понимал деятельность, направленную на создание музыкальных произведений, – композиторское и исполнительское творчество, и продукт этой деятельности – музыкальное наследие композиторов разных исторических эпох. Он

утверждает, что музыкальное воздействие на личность есть универсальный воспитательный процесс, который имеет развивающий характер, он обогащает внутренний мир ребенка яркими переживаниями, способствует становлению личности, формированию эстетического вкуса, воспитанию любви к музыкальному наследию, влияет на эстетическое отношение к окружающему миру.

Еще одним важным аспектом музыкального искусства выступает интонационная природа музыки, а точнее, связь ее художественного образа с интонационной структурой. Сама по себе интонация создает целостность воплощения художественного образа в музыкальных звуках. Именно благодаря своей интонационной природе музыка способна так сильно воздействовать на нежную детскую душу, пробуждать в ней внутренние переживания, положительные эмоции, формировать нравственность.

Именно через интонацию ребенок может понять эмоции и чувства, направленные на него, может проникнуться смыслом сказанного. Через интонации ребенок выражает свои эмоциональные состояния – нежность, радость, гнев, восхищение и недовольство. Так, например, в речи разнообразие интонаций передается с помощью громкости, высоты, оттенков тембра. В музыке интонация голоса или инструмента несет в себе прежде всего музыкальный образ. В ней заключается основное содержание произведения, звуковое воплощение замысла и идея. Через интонацию композитор выражает человеческие чувства, явления и события окружающего мира. Таким образом, можно сказать, что музыкальная интонация многогранна. Она создается композитором, передается исполнителем, а затем воспринимается слушателем. Поэтому музыкальное искусство становится искусством особым, понимаемым каждым по-своему. Отсюда можно сделать вывод, что интонация, являющаяся языком музыки, наиболее полно выражает внутренний мир человека.

Итак, музыкальное мышление играет важную роль в формировании нравственных качеств и эстетических идеалов детей. Оно несет в себе

огромный познавательный заряд, тем самым способствуя развитию чувств, эмоций, сознания, помогая формированию гуманистических взглядов и убеждений. Очевидно, что познание ребенком окружающего мира через культуру и музыкальное искусство способствует установлению истинно культурных отношений между людьми, устроению повседневной жизни по законам красоты.

Движение в мир культурных музыкальных традиций – это наиболее прогрессивный путь к социализации современных людей.

Следующим этапом диссертационного исследования будет проведение прикладного исследования музыкального мышления в средней общеобразовательной и музыкальной школах.

2.2. Анализ стилевых особенностей музыкальных произведений в современной теории искусства

В данном параграфе проанализированы четыре музыкальных произведения, созданных разными композиторами в разное время. Основная цель – найти местоположение избранных произведений в системе стилевых пространств, определенных в современной теории искусства В.И. Жуковского, и раскрыть музыкальное мышление автора посредством анализа формальных признаков созданного им произведения музыкального искусства. В данной теории показана система произведений изобразительного и музыкального искусства как самодвижущийся и самоорганизующийся организм, определяющий специфику взаимоотношения конкретного произведения с конкретным слушателем. Таким образом, каждому произведению может быть определено «свое» место, как в историческом, так и стилевом определении. Анализ позволит выявить стилевые особенности музыкального произведения посредством определения его формальных признаков.

В.И. Жуковский в определении области стиля, в пространстве которого разворачивается прошлое, настоящее и будущее, раскрывает понятие через латинский предлог «ареа» – «Ареаклассицизм» и «Ареаромантизм». В своей теории он дает следующее определение: «Ареаклассицизм» – это стилевое пространство, содержащее в себе произведения искусства, изобразительные признаки которых родственны «формальным» свойствам творений стиля Классицизм, конкретно-исторически визуализирующим тенденцию оконечивания бесконечного; «Ареаромантизм» – это стилевое пространство, содержащее в себе произведения искусства, в-образительные признаки которых свойственны «формальным» свойствам творений стиля Романтизм, конкретно-исторически визуализирующим тенденцию обесконечивания конечного; [21, 103 – 165]. В пространственных границах перечисленных стилей произведения как изобразительного, так и музыкального искусства становятся единым организмом, где доминирующим оказывается не «произведения-точки», а стремление произведения искусства к жизни иного качества.

Стилевыми признаками «Ареаклассицизма» является ясность, линейность, графичность, плоскостность, замкнутость, множественность. Подобный стиль характерен для изобразительных произведений, в наглядной форме демонстрирующих оконечивание бесконечного.

Стилевые признаки «Ареаромантизма» – неясность, живописность, глубинность, открытость, единство, присущи произведениям в-образительным, являющим сущность обесконечивания конечного. Отражаются стилевые признаки «ареаромантизма» в произведениях архитектуры, скульптуры и живописи.

2.2.1. Анализ музыкального языка Сергея Васильевича Рахманинова и вокального произведения «Здесь хорошо».

Сергей Васильевич Рахманинов (1873 – 1943) один из ярких и своеобразных композиторов рубежа XIX – XX веков. Стиль композитора как

последнего русского романтика XIX века – яркий феномен в эволюции музыкального мышления, служащий сквозным компонентом процесса стадийного развития музыкальной культуры.

Культурные традиции композитора можно разделить на два периода его творчества: романтический и неоромантический. Первый период – это ранние рахманиновские сочинения 1890 – 1900-х годов, несущие в себе романтическую патетику, лирико-эпические и лирико-драматические всплески кульминационных точек.

Во второй период творчество С.В. Рахманинова концентрируется на проблеме «Восток – Запад», типичной для музыки XIX – XX века. Кроме того, произведения, написанные в этот период, обладают акварельной звукописью и лирической пейзажностью.

Музыкальный язык Рахманинова прежде всего связан с звукоизобразительными элементами. Например, колокольность и монументальная аккордика – основа авторского пианизма. Мелодика основана на свободно-вариативном разворачивании в синтезе с полимелодической конфигурацией.

К творчеству композитора обращались такие музыковеды, как Отто фон Риземан «Сергей Рахманинов. Воспоминания» (2008); Н. Бажанов «Рахманинов» (1992); Ю. Келдыш «Рахманинов и его время» (1973); А. Солодцов, В.Н. Брянцева «Воспоминание о Рахманинове» (1973); Макс Харрисон «Рахманинов: Жизнь, труды, записи» (2006); Н. Надеждин «Рахманинов: Посланник» (2009) и др.

Произведение С. Рахманинова «Здесь хорошо» op. 21, было создано композитором в 1900 год, как раз в период, считающийся переходным в его творчестве. Принимая во внимание год создания вокального сочинения, необходимо говорить о том, что оно принадлежит к романтическому стилю.

Согласно современной теории искусства, творческий этап С.В. Рахманинова, в котором было создано произведение «Здесь хорошо» можно отнести к пространству «Ареаромантизма», в котором основные

характеристики тождественны. Огромное значение в романсе играет *живописность*. Композитор средствами музыкальной выразительности передает душевное состояние главного героя. Начальная фраза произведения несет в себе тихий восторг и одновременно становится основой поэтического и музыкального высказывания. Интонационная глубина является главным фактором в определении данной стилистики. Фортепианная партия несет в себе не только аккомпанирующую функцию, но и изобразительную, т.е. является полноправным участником музыкальной драматургии. Фортепиано создает картину звукового пространства, с вокальной партией они объединяются в одну линию развития, создавая полное *единство* между собой, что также позволяет говорить о стилевой принадлежности к ареаромантизму. Но вместе с тем слышно ритмическое несоответствие, *неясность*: вокальная партия излагается дуольными восьмыми, а фортепианная – в триольном ритме. Таким художественным приемом автор словно воссоздает некий монолог главного героя на фоне окружающего его безмолвного пейзажа. *Открытость* образов, переданных с помощью музыкального языка, позволяет слушателю оказаться в игровом пространстве, созданном автором.

Глубинность вокального сочинения кроится прежде всего в передаче основного смысла – герой нашел то место, где ему действительно становится хорошо, место, где нет уныния и переживания, где он в полном уединении. В вокальном произведении присутствуют черты, характеризующие стиль композитора: народная песенность (свободная ритмика, применение ладов народной музыки); красочность фортепианной партии (оркестровая фактура, многоплановость), с помощью которой композитор создает пространственные образы.

2.2.2. Анализ музыкального языка Людвига Ван Бетховена и хорового финала 9 симфонии «Ода к радости»

Время, в котором жил и творил Л.В. Бетховен, по праву считается уникальным, так как именно в этот период создаются лучшие образцы музыкального и художественного искусства, закладываются принципы написания произведений различного жанра (оперы, сонаты, квартеты, симфонии).

Людвиг Ван Бетховен (1770 – 1827) принадлежит к триаде венских классиков. Композитор жил и творил на рубеже двух эпох – классицизма и романтизма. Это эпоха поиска нового стиливого пространства не только в архитектуре и живописи, но и в музыке.

К исследованию творческого пути композитора обращались следующие авторы: А. Загорж «Один против судьбы» (1987); А. Путилов «Бетховен в квадрате № 6»; Р. Роллан «Жизнь Бетховена»; Б. Каменев «Бетховен (1961)»; Ф. Бернар «Бетховен» (2014); С. Базунов «Бах. Моцарт. Бетховен» (2015) и др.

На творчество композитора во многом повлияла политическая обстановка страны того времени. Известен тот факт, что создание 9 симфонии – это своеобразный ответ Бетховена на те катаклизмы, которые потрясли Европу. В своём произведении композитор призывает к радости, миру и согласию. В хоровом финале произведения звучит знаменитое сочинение Ф. Шиллера – ода «К радости».

Премьера девятой симфонии *D-dur* (ор. 125) состоялась 7 мая 1824 года в честь Прусского короля Фридриха Вильгельма III.

Период написания произведения в истории искусства определяется как Романтизм, но как определяет свою стиливую принадлежность композитор в период создания сочинения?

Согласно современной теории искусства, творческий этап Л.В. Бетховена, в котором был создан финал девятой симфонии «Ода к радости»

можно отнести к пространству «Ареаклассицизма», в котором основные характеристики и признаки едины между собой.

Песенная тема финала симфонии близка народной, преображенная композитором в гимн, имеющий вариативное развитие. Инструментальный тематизм плавно переходит в вокальное изложение темы радости на стихи Ф. Шиллера:

Радость, пламя неземное,
 Райский дух, слетевший к нам,
 Опьяненные тобою,
 Мы вошли в твой светлый храм.
 Ты сближаешь без усилия
 Всех разрозненных враждой,
 Там, где ты раскинешь крылья,
 Люди — братья меж собой.

(Перевод М. Миримского)

Форма произведения предельно воспринимаема и прояснена. Четко выявлены границы частей произведения – диалог солистов с хором (куплетная форма). С первого звука сочинение оживает, постепенно приобретая классическую ясность.

Хоровой финал девятой симфонии воспринимается как *единое* целое. *Множественность* относительно самостоятельных элементов (оркестр, солисты, хор) звучат в общем музыкальном потоке. *Линейность* выразительной вокальной и инструментальной партий в припеве подхватывается смешанным хором и полным симфоническим оркестром. Ничто не может омрачить картину торжества. Композитор, избегая однообразия, каждый эпизод раскрашивает *графически* – добавляет новые инструментальные краски, включает ансамбли и т.п.

Сквозным элементом развития финала служат две темы – тема военного марша и хорала («Обнимитесь, миллионы»), которые Бетховен

объединяет и разрабатывает. Каждый из музыкальных разделов имеет *замкнутую*, законченную форму.

Своей симфонией композитор завершает многолетние искания «идеального произведения».

2.2.3. Анализ музыкального языка Александра Порфирьевича Бородина и III части струнного квартета *D-dur* «Ноктюрн»

Александр Порфирьевич Бородин (1833 – 1887) в своей музыке воплотил всю любовь к жизни, силу полноты гармонии и света. Лирическое настроение в его музыке имеет разные оттенки. Оно может быть обобщено, то есть выражать чувства целого народа, массы, как это слышится в побочных темах его симфоний, а может выражать внутренние душевные переживания одного человека. Музыкальному языку композитора свойственна *глубина* мышления, стройность и гармоничность. В своем творчестве Александр Порфирьевич прежде всего известен как композитор-монументалист: опера «Князь Игорь», «Богатырская симфония». Лирическая же сторона его натуры отразилась в камерной музыке, в которой струнный состав ансамбля как нельзя лучше отвечает задуманному характеру.

К творчеству А.П. Бородина обращались такие авторы, как: Л. Кириллина «Бородин: жизнь доброго гения» (2017); А. Булычева «Бородин. Жизнь и творчество» (2016); В. Стасов «Избранные сочинения» (1952); Е. Сегал и М. Ильин «Александр Порфирьевич Бородин» (1924) и др.

Квартет *D-dur* был написан в 1881 году и посвящен жене композитора. Писалась музыка довольно быстро, словно «вылилась» из-под вдохновенного пера автора, но при этом она несет в себе цельный и гармоничный художественный образ.

Начало XIX века в России принято считать эпохой Романтизма. Звучание третьей части квартета «Ноктюрн» (ночная музыка) подчинено единому экспрессивному мотиву, в котором каждый элемент немислим вне

динамики живописного общего и целого. В звучании музыкального произведения много *неясного* – тема постоянно переходит от виолончели к скрипке; ладовая неустойчивость – чередование мажорной и минорной тональности как будто рисуют две образные сферы, соединяя собой два мира – Запад и Восток. Музыкальное *в-ображение* построено таким образом, что, показывая переходное состояние средствами музыкального языка, не всегда возможно понять – вечер ли сменяется ночью или же ночь отдает права утренней заре. И в этом заключается красота и художественность данного сочинения.

2.2.4. Анализ музыкального языка Франца Шуберта и баллады «Лесной царь»

Франца Шуберта (1797 – 1828) называют основоположником романтизма в музыкальном искусстве. В своем творчестве композитор обращался к инструментальной и вокальной музыке.

Исследованию творческого пути автора посвящены работы: Ю. Хохлов «Воспоминание о Шуберте» (1963); Отто Эрих Дойч «Жизнь Франца Шуберта в документах» (1963); К. Васильева «Франц Шуберт» (1969); Ю. Хохлов «Шуберт и русская музыкальная культура» (2009) и др.

В вокальном творчестве композитор обращался к таким поэтам, как Ф. Шиллер, И. Гете, Г. Гейне, В. Мюллер и др. Его песни – это ключ к пониманию всего творчества автора. Каждая из них ярко окрашена автором фортепианным сопровождением.

Однако, если в музыкальном языке Л. Бетховена преобладает фанфарность, то сочинения Шуберта отличаются лирическим характером, внутрислоговой распевностью.

К жанру баллады композитор обращается в юном возрасте (18 лет) под впечатлением от прочтения поэмы Г. Гете «Лесной царь». Балладой называют вокальную и инструментальную пьесу романтического характера,

повествующей о прекрасном или «ужасном», в котором наблюдается сплетение эпического, лирического и драматического.

С помощью музыкальных красок композитор разворачивает сюжетную линию драматического повествования. Основа произведения – это ритм, пронизывающий и одновременно скрепляющий в *единое* целое произведение. Безостановочная октавная дробь подобна скачке резвого коня. Объединяя выразительно-живописные приемы, композитор создает зрительно-слуховую иллюзию.

Главные действующие лица (отец, ребенок, повествователь, лесной царь) имеют между собой интонационное сходство, что говорит о *единстве* музыкального сочинения. Реплики героев изложены в *открытой* форме. Таким образом, рассматривая признаки, присущие произведению, можно отнести его, согласно современной теории В. И. Жуковского, к стилевому пространству «Ареаромантизма».

Итак, при анализе музыкальных произведений с точки зрения современной теории искусства удалось выявить стилевые особенности 4-х сочинений – С. Рахманинов «Здесь хорошо», Л. Бетховен «Ода к радости», А. Бородин «Ноктюрн», Ф. Шуберт «Лесной царь», поскольку они отвечают формальным признакам Ареаромантизма (неясность, живописность, глубинность, открытость, единство) и Ареаклассицизма (ясность, линейность, графичность, плоскостность, замкнутость, множественность). Посредством анализа выявлены ценностные характеристики каждого музыкального произведения и раскрыты особенности музыкального мышления композиторов: романс «Здесь хорошо» С.В. Рахманинова, как и многие другие его произведения, повествует о долгом пути искания идеала, постоянном стремлении композитора к Богу. Образ, созданный средствами музыкального языка, воплощает самого автора, глубиной содержательности которого является нравственно-религиозная доминанта. В своем творчестве Рахманинов не только мыслит образами, но и пространством. Об этом говорит и присущая его произведениям колокольность, и четкие

мелодические линии, перетекающие от голоса к аккомпанементу, словно тонкие журчащие ручейки идеального живописного места. «Ода к радости» Л. Бетховена несет в себе героико-патриотическую идею. Множественность образов, заключенных в исполнительских линиях солистов, хора и оркестра, перерождается в небывалую жизнеутверждающую радость. Подобный вид мышления можно назвать наглядно-образным, так как автор своей симфонией выступал против военной политики Наполеона. Он стремился своим грандиозным симфоническим сочинением призвать к миру, радости и единению. «Ноктюрн» А. Бородина – это цельный художественный образ, в котором композитор воплотил возвышенные чувства и любовь к своей родине. При анализе творчества композитора и его произведения можно выделить образно-ассоциативный тип мышления. Образы, созданные автором, несут в себе ряд представлений, помогающих слушателю оказаться в игровом отношении в момент прослушивания сочинения. «Лесной царь» Ф. Шуберта – слияние фантастического мира с реальным. Яркая образная сфера произведения несет в себе художественную ценность и говорит об образно-ассоциативном типе мышления композитора.

Следующим шагом исследования будет диагностика процесса музыкального мышления у детей школьного возраста (проведение эксперимента по методике З.Ф. Пейнирциогла), которая позволит понять процесс восприятия во время прослушивания музыкально-художественного произведения.

2.3. Диагностика музыкального восприятия культурных ценностей произведения музыкального искусства у детей школьного возраста города Красноярска (по методике З.Ф. Пейнирциогла)

В данной работе поднимается проблема изучения музыкального мышления через влияние музыкального произведения на психическое

состояние индивидуума. Это исследование направлено на познание определенного процесса восприятия субъектом окружающего его мира, исходя при этом из его собственных интересов, настроений, ожиданий, ценностных ориентаций. Из выдвигаемой гипотезы, следует, что на музыкальное мышление влияют не только музыкальные способности, раскрываемые в момент встречи с музыкой, но также и ценности, влияющие на состояние духа, образующие ядро личности слушателя. Для выявления потребностей, чувств, ориентира и мотивации испытуемого предлагается то психологическое поле, которое он способен воспринять, спроецировав свое внутреннее состояние, свой мир. Предметом эксперимента могут быть различные сюжетные картинки в сопровождении музыки или без нее, либо чернильные пятна различной конфигурации, как это сделал Г. Роршах [52] в своем тесте на определение типа личности. Некая неопределенность и многозначность приводят обычно к тому, что испытуемый при описании того, что он видит и слышит, обращается прежде всего к своему прошлому опыту, из которого он черпает образы, мотивы поведения и трактовку действий персонажей.

Музыкальное мышление во всей его многозначности и полноте является широким полем в исследовании психоэмоционального состояния индивида. Когда мы понимаем причину грусти, радости или гнева человека, то можем адекватно рассуждать о социальной зрелости субъекта.

Данное исследование помогает преподавателям музыкальных дисциплин получить определенный уровень подготовки в области психологии: познание сущности сознания реципиента; связь сознательного и бессознательного; роль самосознания в поведении человека; владение психологическими основами в профессиональном творчестве, познавательном процессе; эмоциональная сфера личности; проблемы в творчестве композиторского, исполнительского искусства, а также музыкального восприятия.

Диссертационное исследование имеет методическое обоснование и прежде всего направлено на преподавательскую деятельность в сфере музыки. В ходе него определяется эмоциональная отзывчивость при прослушивании музыкальных отрывков, а также способ развития личностных качеств обучающего и выявление социальной идентификации субъекта в его общественно-культурной жизни. Также в ходе эксперимента выявляются гендерные соответствия обучающихся в процессе прослушивания музыкальных номеров.

За основу прикладного диссертационного исследования взят эксперимент американского ученого З.Ф. Пейнирциогла. Цель осталась такой же, как и у ученого, – анализ влияния музыки на эмоциональное состояние субъекта. Поднимались вопросы о том, как лучше воспринимается музыка, с поэтическим текстом или без него?

В эксперименте приняло участие 100 человек обучающихся. Из них 50 человек – это учащиеся детской музыкальной школы № 5 (юноши и девушки) г. Красноярска, а также учащиеся средней школы № 6 (юноши и девушки) г. Красноярска. Все они являются учащимися 6 – 7 классов.

Для проведения исследования испытуемым было предложено 4 музыкальных отрывка (1 вокальный номер, 2 инструментальных и 1 хоровой), различных по психоэмоциональному содержанию. Произведения предварительно подвергались анализу экспертами в области музыки. Например, М. Шорникова в своем учебном пособии по музыкальной литературе дает следующий анализ романсу С. Рахманинова «Здесь хорошо»: «Романс написан для высокого сопрано. Фортепианная и вокальная партии объединены в одну линию развития, многочисленные длительные паузы в вокальной партии «допеваются» у фортепиано. Звукописные элементы сведены в них к минимуму и всецело подчинены выражению внутреннего эмоционального переживания. Отбор выразительных средств строго продуман и исключает все лишнее, необязательное, служащее только для

заполнения звукового пространства. Музыка романса отличается особой одухотворенностью, спокойствием и выразительностью» [51, 80 – 97].

Второй номер, который был использован в эксперименте, – финал 9 симфонии Л. Бетховена, а точнее, хор «Ода к радости». Он был исследован в учебном пособии для ССУЗов В.Н. Брянцевой при анализе четвертой части симфонии, названной автором поистине грандиозным полотном, в котором Бетховен использует самые разнообразные музыкальные жанры: двойная хоровая fuga, речитатив, песня, хорал. Хор звучит величественно, торжественно и радостно: «Все живое прославляет Бога на земле» [78].

Третий номер – инструментальное сочинение А. Бородина «Ноктюрн» из струнного квартета *D-dur*. Анализ данного произведения можно найти в учебном пособии по музыкальной литературе Э. Смирновой. Рассматривая произведение, автор дает ему следующие характеристики: «В музыке «Ноктюрна» минорное звучание сменяется мажорным, однако характер музыки остается печальным и сдержанным» [37, 89 – 98].

Последним номером в эксперименте прозвучало произведение Ф. Шуберта «Лесной царь». Очень подробный анализ дает Е. Павлов в своем учебном пособии «Музыка и слушатель»: «"Лесной царь" достаточно сложное произведение, а если говорить точнее, то это драматическая сцена. Мы четко видим три действующих лица: Отец, скачущий на коне, больной ребенок и лесной царь. Каждый из героев наделен своим мелодическим языком. Страдание, просьбы, ужас слышатся в возгласах мальчика. Отец пытается хоть как-то его успокоить, и ласково завораживающе звучит тема лесного царя. Фоном, как бы скрепляющим все эти музыкальные образы-характеристики, является фортепианная партия, рисующая картину происходящего. Произведение заканчивается трагически – ребенок умирает на руках отца. По своему характеру музыка баллады грозная и стремительная» [46, 68 – 70].

Таким образом, в ходе эксперимента предполагаемые эмоции в используемых музыкальных отрывках условно разделили на 4 группы:

радость, печаль, гнев и спокойствие. Испытуемым включали музыкальные произведения, относящиеся к определенному типу эмоций.

Эмоции умиротворения и спокойствия были представлены в вокальном произведении С. Рахманинова «Здесь хорошо» (в исполнении А. Нетребко), радость, ликование – в хоровом финале Л. Бетховена «Ода к радости»; эмоции отчаяния и гнева – в произведении Ф. Шуберта «Лесной царь»; печаль – в инструментальном сочинении А. Бородина «Ноктюрн» из струнного квартета D-dur.

Учитывая возрастные особенности испытуемых, им предлагали пройти определенные этапы в выявлении особенностей их музыкального мышления:

1. Этап освоения приемов, техник и умений в области музыкального искусства.
2. Этап поиска – наблюдение за разворачиванием сюжета и драматургией музыкального произведения.
3. Этап знакомства с музыкальным произведением.
4. Этап «прорыв в запредельное пространство», или инсайт, что означает «озарение».
5. Этап «рикола», т.е. желание возвращения образа, ощущения, которые возникают во время прослушивания мелодий.

Эксперимент по выявлению эмоциональной изменчивости в момент прослушивания музыкального произведения проводили в апреле 2017 года – это IV четверть учебного года. Базой исследования выступили две школы: общеобразовательная и музыкальная.

Во время эксперимента с детьми была проведена инструкция, 5 минут давалось на прослушивание и 5 минут на описание своего эмоционального состояния согласно определенным критериям. Также учащимся предоставлялась возможность при повторном звучании музыкального отрывка нарисовать картинку, возникающую в воображении в момент прослушивания.

Так как музыка, которая включалась во время просушивания, была только классической, у некоторых детей возникали вопросы. Им был не совсем понятен литературный текст, пропеваемый в музыкальном произведении. Так, сочинение Л. Бетховена «Ода к радости» представлено на немецком языке. После первого прослушивания детям был прочитан перевод М. Миримского на русский язык. При прослушивании инструментальной музыки вопросов не возникло. После эксперимента проводилась беседа-итог по услышанным произведениям. Опрос испытуемых о наиболее понравившихся образцах, представленных в эксперименте, дал следующие показатели (рис.1, 2).

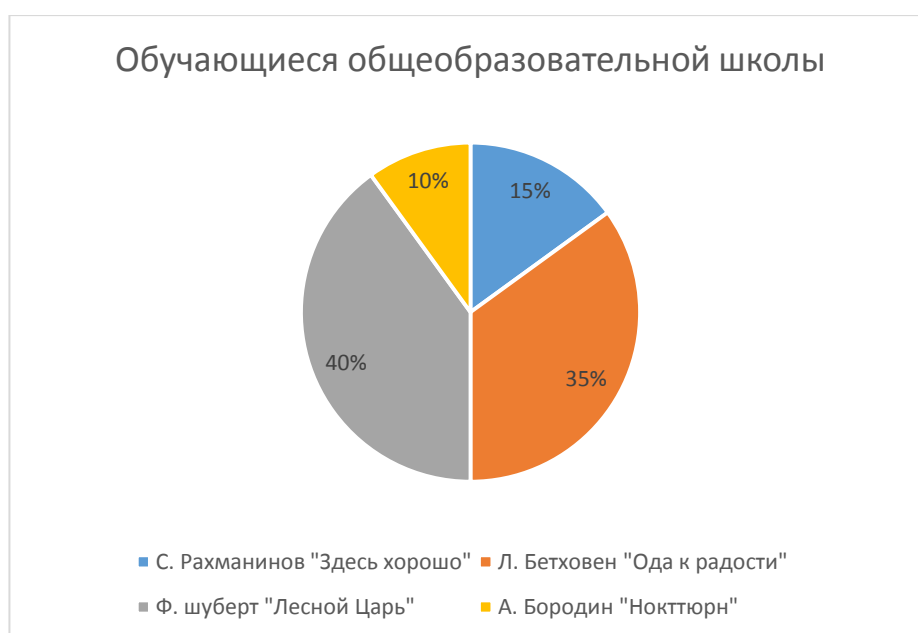


Рис.1



Рис. 2

Из рисунков видно, что детьми лучше воспринималась активная музыка, рисующая в момент прослушивания более красочные образы. Так, произведение Ф. Шуберта «Лесной царь» само по себе является ярким сочинением, где звуками фортепиано передана и скачка коня, и стоны ребенка, и мольбы отца. Почти в том же процентном соотношении оказались данные произведения Л. Бетховена «Ода к радости». Мажорный лад, гимничная музыка настраивают слушателя изначально на положительные эмоции. Также почти сошлись мнения испытуемых о сочинении С. Рахманинова «Здесь хорошо». Данное произведение было мастерски исполнено А. Нетребко, но все же трудно воспринимался вокальный текст, поэтому некоторых испытуемых он отвлекал от мелодии. Лирическое сочинение А. Бородина «Ноктюрн», получило меньший рейтинг среди испытуемых общеобразовательной школы, но в большей степени было понято детьми музыкальной школы, которые отмечали красоту и легкость звучания струнного квартета.

Слушание музыки, а точнее ее восприятие и анализ, являются одной из форм коммуникативной и познавательной сферы. Активно слушать музыку, а особенно классическую, в детском возрасте довольно сложно, тем более, что в современном мире о ней узнают из компьютерных игр или мультфильмов.

Поэтому необходимо на уроках музыки воспитывать внутренний мир ребенка при помощи прослушивания и анализа музыкальных произведений русских и зарубежных классиков. Большое значение для полного восприятия музыкального сочинения имеет постановка задач перед учащимися, тогда он больше фокусирует внимание на определенных элементах музыкального языка. Перед прослушиванием можно задать вопросы, касающиеся идейно-эмоционального содержания музыки (например, что выражает мелодия?), выразительных средств музыки (с помощью чего выражено?), определения причин (почему именно так выражено?).

Очень важную роль в восприятии музыкального текста играет метод сравнения. На уроках музыки внимание активизируется с помощью сопоставления произведений разного жанра, например, марша – вальса – польки. Для определения понимания детьми музыкального материала во время прослушивания можно использовать и визуальный метод, при котором дети в момент звучания произведения соответствующего жанра поднимают вверх соответствующую ему карточку.

Такой вид исследования помогает определить не только эмоциональное состояние реципиента, но также раскрыть его творческий потенциал как в музыкальной области, так и в литературной и художественной сферах. Подобная подборка творческих заданий помогает составить модель творческого развития ребенка на раннем этапе его развития.

Международная и Европейская организации имеют достаточно большой опыт в выявлении одаренных и талантливых детей. В 1988 году при совете Европы создана неправительственная организация «Евроталант». Ее представители обратились к правительству ЕС с целью поддержки программ: «Одаренные дети Европы» и «Дети XXI века». Сегодня, эти программы действенны. В России выявление талантливых детей происходит с помощью школьных олимпиад и смотров-конкурсов, например, таких как «Синяя птица», «Щелкунчик», «Сибирь зажигает звезды», «Надежда» и др.

Обнаруживаемый уровень музыкальных способностей у школьников, а значит и музыкального мышления, важен для дальнейшего развития личности. Безусловно, развитие творческого потенциала у каждого ребенка происходит по-разному. Но умения и способности, возникающие в одной сфере, несомненно, влияют на все остальные.

Благодаря исследованию ребята смогут ориентироваться в мире музыки, исходя из их эмоционального состояния, руководствуясь не только своими предпочтениями, но и полученными знаниями.

Как и предполагалось, образы, возникающие у детей в общеобразовательной школе, были отличными от образов, возникающих в сознании детей музыкальной школы. Для обследуемых детей музыкальной школы трудностей в восприятии музыки не обнаружилось. Образы и представления, возникающие в их сознании, были различны. Так, при анализе первого номера С. Рахманинова «Здесь хорошо», юноши и девушки общеобразовательной школы в основном однозначно описывали услышанную мелодию: «певучая песня», «тоска», «жалость», «грусть», «печаль», но некоторые представители отвечали более развернуто. Например, юноша из 6 «в» класса дал следующее описание музыкального произведения: «При прослушивании музыкального номера «Здесь хорошо» мне представляется дом, в котором всегда царит мир и спокойствие. Сама по себе мелодия нежная, спокойная и умиротворенная. Хочется побывать в том месте, о котором поет героиня музыкального произведения». Девушка, из 7 «б» так описала прослушанный музыкальный отрывок: «При прослушивании музыкального номера я представила рыжеволосую девушку. Она нежна и прекрасна. Сидя у окна, она грустит от того, что нет взаимной любви. Ей хочется убежать в то место, где она будет счастлива и любима».

Совершенно иначе анализировали музыкальный номер обучающиеся в детской музыкальной школе. Во время прослушивания некоторые фиксировали изменчивость своего настроения на протяжении звучания

сочинения. Чем выше уровень ученика-музыканта, тем более развита у него субъективная эмоциональная программа.

В основном все учащиеся определили эмоциональное состояние романса «Здесь хорошо» как спокойное и умиротворенное. Учащиеся, описывая состояние героини, не говорили о каком-то переживании, а наоборот, считали, что оно наполнено общением с прекрасной природой и приятными мечтами. Ответы учеников музыкальной школы были более развернутыми. Например, ученик 6 класса по специальности «Саксофон» дал следующее описание: «Передо мной в момент звучания музыки предстала следующая картина: сад, фонтан, летний день. Молодая девушка сидит на красивой скамейке и любуется прекрасным видом. Ей хорошо и спокойно. Она нашла то место, о котором, наверное, мечтала долгое время. У меня музыка, как и у героини, вызывает спокойное, безмятежное состояние».

*Таблица № 5 Результаты прослушивания произведения
С. Рахманинова «Здесь хорошо»*

Эмоциональное состояние	Обучающиеся в ДМШ № 5	Обучающиеся в СШ № 6
Спокойствие	75%	48%
Радость	2%	-
Печаль	23%	52%
Гнев	-	-

Вторым номером звучал финал 9 симфонии Л. Бетховена – «Ода к радости». Все испытуемые отметили, что данный фрагмент поднимает настроение. У обучающихся в обычной школе возникли вопросы по поводу текста, так как музыка звучала на оригинальном немецком языке.

Обучающиеся в музыкальной школе проходят творчество Л. Бетховена на уроках музыкальной литературы, поэтому перевод текста многим из них был уже знаком.

Изначально, не зная перевода текста, дети общеобразовательной школы давали следующие оценки услышанному музыкальному отрывку: «радость», «ликование», «веселье», «бодрость». Таким же было эмоциональное состояние и ребят из музыкальной школы, только ответы получились более развернутыми.

Например, ученица 7 класса по специальности «Фортепиано» так охарактеризовала музыкальный фрагмент: «Мне представляется картина возвращения героя после какого-то серьезного сражения. Кругом звучит ликование и его чествование. Если обратить внимание на текст, то основной его мыслью и является борьба, а точнее борьба добра со злом. В момент звучания отрывка поднимается настроение, хочется присоединиться к пению хора».

Таблица № 6 Результаты прослушивания финала Девятой симфонии Л. Бетховена «Ода к радости»

Эмоциональное состояние	Обучающиеся в ДМШ № 5	Обучающиеся в СШ № 6
Спокойствие	2%	5%
Радость	95%	90%
Печаль	-	2%
Гнев	3%	3%

Третий номер, который предлагался испытуемым, – «Ноктюрн» А. Бородина из струнного квартета D-dur – вызывал у детей приятные воспоминания, связанные с детством. Хотя музыка в какой-то мере носит печальный характер, все отмечали свое положительное эмоциональное

состояние от услышанного. Некоторые учащиеся увидели в прослушиваемой музыке образы героев из других видов искусства, по большей части из литературы и кинофильмов. Например, во время звучания музыкального отрывка у ученицы 6 класса общеобразовательной школы возник образ Золушки, у юноши из 7 класса – образ Татьяны Лариной. У обучающихся музыкальной школы возникали сцены различных театральных постановок, например, спектакля «Алые паруса», мечты о приятной встрече, о любви, возникали мысли о близких людях. Эмоциональное состояние в момент прослушивания колебалось от печального к спокойному.

Таблица № 7 Результаты прослушивания произведения «Ноктюрн» А. Бородина из струнного квартета D-dur

Эмоциональное состояние	Обучающиеся в ДМШ № 5	Обучающиеся в СШ № 6
Спокойствие	45%	60%
Радость	15%	5%
Печаль	40%	35%
Гнев	-	-

Последним номером в эксперименте являлась баллада Ф. Шуберта «Лесной царь». Испытуемым предлагалось два варианта баллады: вокальный и инструментальный. Обучающиеся в ДМШ с легкостью определили жанр произведения и его литературное содержание. Они четко представляли, о чем это произведение, слушая его первый раз без литературного текста. Ученикам общеобразовательной школы для полноты картины необходимо было прослушивание именно вокального номера.

Эмоции в момент прослушивания были почти одинаковыми. В музыкальной школе прослушивание номера вызвало следующие эмоции:

«гнев», «угроза», «жуть», «погоня». В общеобразовательной школе: «любопытство», «тревога», «страх», «таинственность», «грозная музыка».

Испытуемые визуально представляли лесного царя, ребенка и отца. По их мнению, музыка полностью совпадала с поэтическим текстом.

Таблица № 8 Результаты прослушивания произведения Ф. Шуберта «Лесной царь»

Эмоциональное состояние	Обучающиеся ДМШ № 5	Обучающиеся СШ № 6
Спокойствие	2%	3%
Радость	-	-
Печаль	30%	45%
Гнев	68%	52%

В результате исследования было обнаружено, что рейтинги предполагаемых эмоций исследователей были схожими с рейтингами, которые давали при оценке музыкальных отрывков учащиеся двух школ.

Также в ходе эксперимента выяснилось, что лишь немногие из обучающихся, анализируя пьесу, смогли дать эмоционально-образные характеристики. Одни обладали музыкально-образным мышлением в начальной степени, другие же начинали анализ формальной структуры музыки по наглядным признакам. Большинство учащихся не могли анализировать произведение с точки зрения его художественной выразительности. Для некоторых оказалось большой сложностью понять характер и настроение музыкального произведения. В основном трудности в восприятии возникали у детей без какого-либо музыкального образования.

Совершенно иначе музыкальную пьесу анализирует ребенок, занимающийся музыкой. В ходе эксперимента у таких детей в подсознании рождались определенные образы, помогающие впоследствии правильно

определить свое эмоциональное состояние в момент прослушивания предлагаемого музыкального отрывка.

Как показал эксперимент, всестороннее развитие ребенка должно проходить не только в специальных учреждениях, но и в обычных общеобразовательных школах. Для того чтобы расширять кругозор детей в школе, необходимо изучать на уроках музыки произведения русских и зарубежных классиков. Нужно знакомить учащихся с музыкальными шедеврами не мельком, а целенаправленно проводить теоретический анализ, рассказывая ребятам о стиле композитора, о жанре произведения, об особенностях его музыкального языка. Для лучшего усвоения музыкального произведения детям нужно проводить срезы знаний после каждой изученной темы. Таким образом, ребенок может сфокусировать свое внимание на изучаемом произведении, лучше понять его, не получая стресса от переизбытка информации. Проверять знание музыкального материала лучше всего с помощью «викторин» – включения в разном порядке музыкальных номеров, либо выдержек из крупного сочинения, например, арии из оперы, массовых сцен и т. п.

Еще одним средством развития духовной личности ребенка является хоровое пение. Во всех школах необходим этот важный компонент. Петь могут все, в этом нет сомнения, даже если кажется, что «медведь на ухо наступил». Слух, как и голос, постоянно развивается. Очень важно обращать внимание на репертуар. Сегодня повсеместно идет пропаганда эстрадного пения. Репертуар, зачастую, не соответствует возрасту исполнителя. В образовательных школах очень редко можно услышать классическое исполнение произведения, а ведь учиться стоит на классических образцах. Именно исполнение и слушание классической музыки способствует духовному росту, расширению кругозора и лучшей усвояемости других предметов в школе.

Из всего вышесказанного можно сделать вывод о том, что музыкально-образное мышление зависит от его возможности проникать в эмоциональное

содержание музыки, а точнее, в ее эмоциональную сферу и смысл. Эмоционально-образное мышление обучающихся необходимо подвергать постоянному систематическому воздействию, как это делается со всеми элементами «практического интеллекта».

Если сравнивать проведенное исследование с данными З.Ф. Пейнирциогла, то можно обнаружить сходство и различие в полученных результатах. Во-первых, нужно начать с того, что американский ученый проводил свои эксперименты на взрослой аудитории, нами же эксперимент был проведен на детях. Как и предполагалось Пейнирциоглом, дети оказались более эмоционально отзывчивыми к музыкальному материалу, нежели взрослая аудитория. В обоих исследованиях доминирующим компонентом оказалась мелодия. Как и в эксперименте американского ученого, поэтический текст отвлекал от комфортного слушания и определения собственного эмоционального состояния в момент звучания. Гендерных различий в восприятии не обнаружилось, мальчики и девочки давали одинаковые оценки при прослушивании музыкальных отрывков. При опросе о понравившемся произведении обучающиеся двух школ предпочтение отдали балладе Ф. Шуберта «Лесной царь», где звучала грозная музыка. В исследовании З.Ф. Пейнирциогла музыкальный номер с грозной музыкой не имел успеха у испытуемых. В основном предпочтение отдано музыке лирической и спокойной. Такое различие связано с тем, что российский эксперимент проводился среди школьников 6 – 7 классов. В таком возрасте идет физическое становление. Детям нравятся острые ритмы и повышенные динамические оттенки в музыке.

Область изучения влияния музыки на эмоциональное состояние человека достаточно обширна и исследуется не одно столетие. Вопрос восприятия актуален в разных странах мира и сегодня. В основном изучением эмоционального отклика на музыку занимаются на специальных кафедрах психологии. В России исследование ведут как с детской аудиторией, так и со взрослой. Так, например, в 2001 году, Самарский

педагогический университет провел исследование эмоционального восприятия музыки. Задачей ставилось изучение психофизиологии восприятия звука и эмоционального восприятия музыки.

В 2014 году Лондонский университет провел исследование о связи музыкальных предпочтений и черт личности. В ходе эксперимента выяснилось, что более открытые люди имеют более обширный музыкальный кругозор и готовы к новым открытиям в области музыкального искусства. Закрытые люди, наоборот, отдают предпочтения одним стилям, исполнителям и т.д.

В 2010 году в Оксфордском университете было проведено исследование швейцарским ученым П. Джаслином и английским ученым А. Слободой. Само исследование получило название «Эмоции и смысл музыки». Ученые также анализировали эмоции, возникающие в ответ на услышанную музыку. Во время эксперимента применяли специальные технологии – при прослушивании мелодий испытуемые нажимали рычаги (в соответствии с услышанным) с большим или малым напряжением.

Х. Уотт в Эдинбурге во главе с профессором Адрианом Нортон на кафедре психологии проводили исследование, в котором выявляли связь музыкальных предпочтений с характером и интеллектом испытуемых. Ученые опросили около 36 тысяч человек из разных стран мира. Своей целью ученые ставили доказательство вреда прослушивания тяжелого рока для мозга. Метод – классические тесты на определение IQ.

Еще раз заметим: эстетическое восприятие музыкального произведения зависит в большей степени от того, насколько высвобожден и развит универсальный слой нашего сознания и чувственной сферы.

На основании проведенного прикладного исследования, целью которого являлось сравнение эмоционального состояния обучающихся школ разного направления: музыкальной и общеобразовательной, можно сделать следующие выводы:

Во-первых, освоение музыкального материала на уроках музыки должно проводиться комплексно, так как это способствует духовному, нравственному развитию ребенка, а также расширяет его кругозор.

Во-вторых, для развития музыкального мышления необходимо каждое занятие посвящать аналитическому разбору изучаемых произведений.

В-третьих, ребенку нужно не просто давать слушать шедевры классической музыки, но и вовлекать его в игровое музыкальное пространство, в котором он становится не просто слушателем, а непосредственным участником в воспроизведении музыкального сочинения.

Этот научный анализ может быть предметом будущих исследований в контексте развития темы данной диссертационной работы.

Заключение

В диссертационном исследовании проведен междисциплинарный анализ феномена музыкального мышления композитора, что помогло определить его связь с мыслительной деятельностью исполнителя и слушателя. В качестве исследуемого материала выступили научные статьи музыковедов, авторские комментарии композиторов, диссертационное исследование В.П. Лозинской «Музыкальное искусство как средство создания и трансляции культурных ценностей»; для проведения прикладного исследования проанализированы стилевые и формальные признаки музыкальных произведений Л. Бетховена, С. Рахманинова, Ф. Шуберта и А. Бородина.

Рассмотрение концепции музыкального мышления композитора в истории музыкального искусства и философии культуры раскрывает понимание процесса создания музыкального сочинения, в котором автор выступает не только создателем, но одновременно идеальным исполнителем и идеальным слушателем. В его художественном процессе написания музыкального полотна композитор уже видит плод своего творения. В момент создания нотного текста он соотносит свои действия с общей концепцией целого произведения.

Музыкальное мышление композитора есть своеобразный процесс, в котором его рациональная сторона взаимодействует с музыкально-художественным материалом. Продуктом такого взаимодействия становится музыкальное произведение. Ценности, приобретаемые с помощью музыкального мышления, имеют общечеловеческое значение и смысл, которые автор воплощает в своих музыкальных сочинениях. Подобный феномен постигается тремя уровнями познания: философским, личностным и историческим.

Рассмотрение музыкального мышления в области музыкознания определило композитору роль создателя, творца музыкального произведения, а посредством философии культуры выявило его роль в качестве автора

временных и вневременных культурных ценностей, высказанных на языке музыки.

В процессе создания музыкального произведения композитор выступает в трех ипостасях одновременно – творец, исполнитель и слушатель. В связи с этим сочиненное в процессе взаимоотношений композитора и музыкального материала произведение музыки становится носителем, репрезентантом культурных ценностей, потенциальным партнером для слушателя в их освоении.

Методическое исследование музыкального мышления (на материале перевода статьи З.Ф. Пейнирциогла) выявляет особенности творческого процесса композитора. Музыкальное мышление композитора в творческом акте становится особым продуктом образного, эмоционально-психического звена, протекающего внутри культурного пространства и имеющего культурное основание.

В ходе теоретического анализа было выявлено два процесса: 1) взаимосвязь композитора и музыкального материала; 2) взаимосвязь музыкального произведения и человека. Механизмы и роль эмоций в сознании и культурной эволюции являются предметом исследования З.Ф. Пейнирциогла. Автор в своем творческом процессе постигает единство вещественной стороны и раскрывает смысловую единицу художественного произведения музыкального искусства. Так как музыкальное мышление композитора является особым продуктом образного, эмоционально-психического звена, то процессы, протекающие внутри культуры, имеют также культурное основание.

Рассматривая характеристики особенностей музыкального мышления ребенка, в психологии и педагогике важен переход музыкального искусства с его жанровой основой, стилистическими особенностями в концептуальные идеи, выстраивающие его процесс музыкального образования. Это реализуется не только с помощью выстраивания определенной системы обучения на уроках, но и в процессе внеурочной деятельности, включающей

в себя комплекс каких-либо событий и мероприятий. Музыкальное произведение, используемое в таких мероприятиях, становится средством успешного их проведения, что в свою очередь опосредованно влияет на формирование определенных качеств личности и ее музыкальные способности.

Диагностика музыкального восприятия культурных ценностей музыкального произведения у детей школьного возраста города Красноярска помогла выяснить уровень музыкального развития детей. Эксперимент, предлагаемый детям, помог проверить их музыкальные способности. Задания, полученные в ходе тестирования, раскрывали образное мышление ребенка (в ходе прослушивания рождались музыкальные и художественные образы).

Результаты исследования показали разный уровень музыкальной подготовки испытуемых. Процесс восприятия музыкального произведения обучающимися музыкальной школы был выше, нежели общеобразовательной. В связи с этим можно говорить о том, что на уроках музыки изучение предполагаемого материала должно быть комплексным. Необходимо раскрывать особенности стиля эпохи, авторского музыкального языка на конкретных музыкальных примерах. Ребенок должен быть активным слушателем, то есть соучастником в момент восприятия музыкального, художественного произведения, вовлекаясь в пространственно-игровое действие (пение, проектная деятельность).

Процесс исследования музыкального мышления является многогранным и вызывает интерес не одно столетие. Обращаясь к исследовательским работам в данной области, становится понятным процесс восприятия музыкальных произведений взрослым человеком-слушателем. О восприятии музыкальных сочинений детьми говорится не так много, что представляет собой поле для научной деятельности. Данное диссертационное исследование дает основание для последующего более глубокого изучения детского музыкального мышления

Список литературы

1. Алкон, Е. Музыкальное мышление Востока и Запада [Текст] / Е. Алкон. – Владивосток: Изд-во Дальневост. ун-та, 1999. – 169 с.
2. Андерсон, С.А. Воздействие средств массовой информации: эффекты песен с негативным словом на мысли и чувства / С.А. Андерсон [Текст] // Журнал личности и социальной психологии, 2003. № 134 – С. 587 – 589– 960.
3. Апрелева, В.А. Очерки по гносеологии и психологии музыкального процесса / В.А. Апрелева. – Челябинск.: ЮУрГУ, 1999. – 178 с.
4. Арановский, М. Г. Музыкальный текст. Структура и свойства [Текст] / М.Г. Арановский. – М.: Композитор, 1998. – 319 с.
5. Асафьев, Б. В. Музыкальная форма как процесс [Текст] / Б.В. Асафьев. – Л.: Музыка, 1971. – 230 с.
6. Баренбойм, Л.А. Путь к музицированию [Текст] / Л.А. Баренбойм // Сов. композитор, 1973. – 270 с.
7. Бочкарев, Л.Л. Психология музыкальной деятельности [Текст] /Л.Л.Бочкарев. – М.: Издательство «Институт психологии РАН», 2008. – 225 с.
8. Белинский, В. Г. Статьи о классиках [Текст] / В.Г. Белинский. – М.: Советский композитор, 1970. – 267 с.
9. Бетховен, Л. Письма в 4-х томах [Текст] / Л. Бетховен. – М. Музыка, 2014. – 560 с.
- 10.Брунер, Д. С. Психология познания. За пределами непосредственной информации [Текст] / Д.С. Брунер. – М.: Директ. Медиа, 2008. – 325 с.
- 11.Веберн, А. Лекции о музыке. Письма [Текст] / А. Веберн; сост. и ред. М. Друскин, А. Шнитке; пер. с нем. В. Шнитке. – М.: Музыка, 1975. –143 с.

12. Вельфлин, Г. Основные понятия истории искусств. Проблема эволюции стиля в новом искусстве [Текст] / Г. Вельфлин; пер. А.А. Франковского; вступ. ст. Р. Пельше. – М.; Л.: Academia, 1930. – 344 с.; ил.
13. Высоцкая, М. Музыка XX века: от авангарда к постмодерну: Учебное пособие. 2-е изд. [Текст] / М. Высоцкая. М.: Московская консерватория, 2014. – 305 с.
14. Ганслик, Э. О музыкально прекрасном. Опыт переосмысления музыкальной эстетики [Текст] / Э. Ганслик. М.: Либроком, 2012. – 232 с.
15. Гегель, Ф. Лекции по истории философии [Текст] / Ф. Гегель. М.: Наука, 2006. – 532 с.
16. Гербарт, И.Ф. Психология [Текст] / И.Ф. Гербарт. М.: Территория будущего, 2007. – 288 с.
17. Гинзбург, Л. С. О работе над музыкальным произведением. [Текст] / Л.С. Гинзбург. М.: Москва, 1961. – 187 с.
18. Граф, М. Die innere Werkstatt des Musikers [Текст] / М. Граф. Wien, 1910. – 205 с.
19. Готсдинер, А.Л. Музыкальная психология [Текст] / А.Л. Готсдинер. – М.: МИП «NB Магистр», 1993. – 225 с.
20. Дарвин, Ч. Избранные письма [Текст] / Ч. Дарвин, 1950. – 245 с.
21. Жуковский, В. И. Теория изобразительного искусства: Тексты лекций. Ч. 2. Методология истории искусства/ В.И. Жуковский; Краснояр. гос. ун-т. – Красноярск, 2004. – 199 с.
22. Зинькевич, Е. С. Генетико-типологический аспект в анализе современной музыки [Текст] / Е. С. Зинькевич // MUNDUS MUSICAE. Тексты и контексты: избр. ст. – Киев: Задруга, 2007. – С. 41–49.
23. Кабалевский, Д. О музыке и музыкальном воспитании. Книга для учителя [Текст] / Д. Кабалевский // М.: Музыка, 2004. – 192 с.

- 24.Каган, М. С. Музыка в мире искусства [Текст] / М.С. Каган // СПб.: Либерия, 1998. – 259 с.
- 25.Кант, И. Трактаты [Текст] / И. Кант //Л.: Наука, 2006. – 552 с.
26. Капустин, Ю.В. Музыкант-исполнитель и публика [Текст] / Ю.В. Капустин. – Л.: Музыка, 1985. – 160 с.
- 27.Коган, Г.Н. Избранные статьи [Текст] / Г.Н. Коган // М.: Советский композитор, 1985. – 184 с.
- 28.Курт, Э. Кризис романтической гармонии в «Тристане и Изольде» Вагнера [Текст] / Э. Курт. – М.: Музыка, 1975. – 529 с.
- 29.Кузнецов, И. Полифония в русской музыке XX века [Текст] / И. Кузнецов. М.: Дека-ВС, 2012. – 422 с.
- 30.Кирнарская, Д.К. Психология музыкальной деятельности: Теория и практика; под ред. Г.М. Цыпина. – М.: Музыка, 2003. – 245 с.
- 31.Кольман, Э., Зих, О. Занимательная логика [Текст] / Э. Кольман, О. Зих. – М.: Наука. – 128 с.
32. Концерт [Текст] // Музыкальная энциклопедия: в 6-ти тт. / гл. ред. Ю. В. Келдыш. – М.: Сов. энциклопедия, 1974. – Т. 2: ГОНДКОРСОВ. – С. 922 – 925.
- 33.Клюев, А.С. Будущее музыкознания //Методология гуманитарного знания в перспективе XXI в.; Вып. 12/ к 80-летию профессора Моисея Самойловича Кагана. // Материалы международной конференции. – СПб. – 2001. – 294 с.
- 34.Лосев, А.Ф. Музыка как предмет логики [Текст] / А.Ф. Лосев. – М.: Академический проект, 2012. – 208 с.
- 35.Лозинская, В. П. Музыкальное искусство как средство создания и трансляции культурных ценностей: дис. ... канд. филос. наук. [Текст] / В.П. Лозинская. – Красноярск, 2008. – 154 с.
36. Мазель, Л. Вопросы анализа музыки. Опыт сближения теоретического музыкознания и эстетики [Текст] / Л. Мазель. – М.: Сов. композитор, 1978. – 352 с.

37. Мартынов, В. Конец времени композиторов [Текст] / В. Мартынов. – М.: Русский путь, 2002. – 295 с.
38. Медушевский, В.В. О музыкальных универсалиях: о понятиях редуцированной и развернутой формы: композиция и драматургия [Текст] / В.В. Медушевский // С.С. Скребков. Статьи и воспоминания. – М.: Сов. композитор, 1979. – С. 176 – 212.
39. Михайлов, М. Стиль в музыке: исследование [Текст] / М. Михайлов. – Л.: Музыка, 1981. – 262 с.
40. Морозова, Н.В. Полимодалные музыкально-образные представления и их развитие [Текст] / Н.В. Морозова. – М.: РАО, 2007. – 205 с.
41. Музыкальная энциклопедия: В 6-ти тт. [Текст] / гл. ред. Ю. В. Келдыш. – М.: Сов. энциклопедия, 1973 – 1982.
42. Мюллер-Фрайенфельс, Р. Личность и мировоззрение: Психологические типы в религии, истории и философии [Текст] / Р. Мюллер-Фрайенфельс. – М.: Постум, 1923. – 178 с.
43. Ниман, К. Музыка и слушатель [Текст] / К. Ниман. – М.: Лань, 1972. – 245 с.
44. Назайкинский, Е.В. Музыкальное восприятие как проблема музыкознания [Текст] / Е.В. Назайкинский // Восприятие музыки: сб. статей / ред.-сост. В.Н. Максимов. – М.: Музыка, 1980. – 323 с.
45. Овсянкина, Г.П. Музыкальная психология: учебник для факультетов музыки пед. университетов, консерваторий и гуманитар. вузов [Текст] / Г.П. Овсянкина. – СПб.: Союз художников, 2007. – 239 с.
46. Павлов, Е. Музыка и слушатель [Текст] / Е. Павлов. – М.: Музыка, 1972. – 245 с.
47. Пейнирциогл, З.Ф. Партнерство слова и мелодии [Текст] / З.Ф. Пейнирциогл. – Вашингтон.: «Ардис Пабблишинг», 2005. – 106 с.

48. Петрушин, В.И. Музыкальная психология [Текст] / В.И. Петрушин. – М.: ВЛАДОС, 1997. – 384 с.
49. Прокофьев, С.С. Сергей Прокофьев. Автобиография. [Текст] / С.С. Прокофьев. – М.: Советский композитор, 1973. – 706 с.
50. Психология музыкальной деятельности. Теория и практика [Текст] / Д.К. Кирнарская, Н.И. Киященко и др.; под ред. Г.М. Цыпина. – М., 2003. – 245 с.
51. Рахманинов, С.В. Литературное наследие [Текст] / С.В. Рахманинов, 1978. – 648 с.
52. Рощенко, А. Новая мифология романтизма и музыка (проблемы энциклопедического анализа музыки): монография [Текст] / А. Рощенко. – Харьков: ХНУРЕ, 2004. – 288 с.
53. Риман, Г. Катехизис истории музыки: в двух частях [Текст] / Г. Риман; пер. Н. Кашкина. – М.: Музыкальный сектор, 1928 (1897). – Ч. II. – 216 с.
54. Ручьевская, Е. А. Об анализе содержания музыкального произведения [Текст] / Е. А. Ручьевская // Критика и музыкознание: сб. ст. – Л.: Музыка, 1987. – Вып. 3. – № 3 – С. 47 – 49, 223.
55. Семёнов, О. С. Взаимоотношения автора, произведения и зрителя (читателя, слушателя) в искусстве [Текст] / О.С. Семенов // Музыкальное искусство и наука: сб. статей. – М.: Музыка, 1978. – Вып. 3: – 376 с.
56. Словарь философских терминов [Текст] / науч. ред. В.Г. Кузнецова. – М.: ИНФРА-М, 2005. – 731 с.
57. Слонимская, Р.Н. Развитие музыкальных способностей студентов гуманитарных вузов [Текст] / Р.Н. Слонимская. – СПб.: Композитор, 2008. – 276 с.

58. Сокол, А. В. Исполнительские ремарки, образ мира и исполнительский стиль [Текст] / А. В. Сокол. – Одесса: Моряк, 2007. – 276 с.
59. Сохор, А. Н. Эстетическая природа жанра в музыке [Текст] / А. Н. Сохор. – М.: Музыка, 1968. – 105 с.
60. Способин, И.В. Элементарная теория музыки [Текст] / И.В. Способин, М.: Музыка, 1996. – 204 с.
61. Станиславский, К. Искусство представления [Текст] / К. Станиславский, М.: Азбука, 2015. – 192 с.
62. Страттон, В.Н., Залановский, А.Х. Аффектное воздействие музыки на слова [Текст] / В.Н. Страттон, А.Х. Залановский, 1994. – 173 с.
63. Теория музыкального содержания: программа-конспект для историко-теоретико-композиторских ф-в муз. вузов [Текст] / сост. В.Н. Холопова. – М.: Московская консерватория, 2009. – 24 с.
64. Уткин, В.А. Элементарная теория музыки [Текст] / В. А. Уткин. – М.: Музыка, 2012. – 316 с.
65. Фехнер, Г.В. Введение в эстетику [Текст] / Г.В. Фехнер. – СПб.: Лань, 2006. – 43 с.
66. Фрайенфельс, М. Психология искусства [Текст] / М. Фрайенфельс. – Берлин, 1920. – 235 с.
67. Холопов, Ю. Очерки современной гармонии [Текст] / Ю. Холопов. – М.: Музыка, 1974. – 287 с.
68. Холопова, В. Музыка как вид искусства [Текст] / В. Холопова. – М.: Московская консерватория, 1994. – 260 с.
69. Хвостенко, В.В. Задачи и упражнения по элементарной теории музыки [Текст] / В.В. Хвостенко. – М.: Музыка, 1965. – 284 с.
70. Цагарелли, Ю.А. Психология музыкально-исполнительской деятельности. [Текст] / Ю.А. Цагарелли. – СПб.: Композитор, 2008. – 212 с.

71. Цуккерман, В.С. Музыка и слушатель: Опыт социологического исследования: Моногр. [Текст] / В.С. Цуккерман. – М.: Композитор, 1972. – 230 с.
72. Шуранов, В. А. О предметно-чувственном и символическом пространстве музыки [Текст] / В. А. Шуранов // Смысловые структуры в музыкальном тексте / отв. ред. Л. Н. Шаймухаметова. – М.: РАМ им. Гнесиных, 1998. Вып. 150. – 278 с.
73. Штокхаузен, К. Подобно свободной естественной науке [Текст] / К. Штокхаузен. – Интервью // Сов. музыка. – 1998. – № 5. – С. 65 – 68.
74. Чередниченко, Т. В. Тенденции современной западной музыкальной эстетики: к анализу методол. парадоксов науки о музыке [Текст] / Т.В.Чередниченко. – М.: Музыка, 1989. – 221 с.
75. Юслин, П., Слободской, Н. Музыка и эмоции. [Текст] / П. Юслин, Н. Слободской. – Оксфорд.: Юниверсите Пресс, 2001 – С. 3 – 19.
76. Яворский, Б. Музыкальное мышление / Б. Яворский. – Новосибирск: НГК им. М. И. Глинки; на основе рукописи. – 68 с.
77. Якобсон, Р. В поисках сущности языка / Р. Якобсон // Семиотика. – М.: Радуга, 1983. – 234 с.
78. Roessler, A. Der große Opernführer. Werke, Komponisten, Interpreten, Opernhäuser [Text] / A. Roessler, S. Hohl. – Gütterslohn München : Seehamer Verlag GmbH, 2000. – 608 s.
79. Yurchak A. 'A Parasite from Outer Space: How Sergei Kurekhin Proved That Lenin Was a Mushroom' [Text] / A. Yurchak //Slavic Review. – 2011. – 70 (2). – 309 s.
80. <http://www.art-education.ru/electronic-journal/muzykalnoe-myshlenie-kompozitora-i-process-sozdaniya-kulturnyh-cennostey>

Приложение А

Список музыкального материала, используемого в эксперименте:

1. С. Рахманинов «Здесь хорошо», стихи Г. Галиной. Соч. 21 № 7
2. Л. В. Бетховен. Симфония № 9 *d-moll*. Финал «Ода к радости». Op. 125
3. А. Бородин «Ноктюрн» из струнного квартета *D-dur*. Op. 11
4. Ф. Шуберт «Лесной царь». Op. 1 № 1

Приложение Б

Музыкальные примеры	Обучающиеся в ДМШ № 5	Обучающиеся в СШ № 6
С. Рахманинов «Здесь хорошо»		
Л. Бетховен «Ода к радости»		
А. Бородин «Ноктюрн» из струнного квартета D-dur		
Ф. Шуберт «Лесной царь»		